MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

ACHTER JAHRGANG

1876.

REDIGIRT

VON

ROBERT EITNER.

BERLIN,

Kommissions-Verlag von Leo Liepmannssohn

Antiquariat- und Sortiments-Buchhandlung.

W. 52 Markgrafenstrasse.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhaltsverzeichniss.

Ehren- und korrespondierende Mitglieder.

P. Anselm Schubiger in St. Einsiedlen (Schweiz)
Freiherr Albert von Thimus, Appellationsgerichtsrath in Köln
Prof. Dr. E. Krüger in Göttingen

Vorstands-Mitglieder.

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender
Dr. B. A. Wagner, Berlin, stellvertretender Vorsitzender
Rob. Eitner, Berlin, Sekretär
M. Bahn, Berlin, Mitglied des Ausschusses
L. Liepmannssohn, Berlin, Mitglied des Ausschusses
Emanuel Mai, Berlin, Mitglied des Ausschusses

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock
M. von Asantschewsky, Direktor, St. Petersburg
Ad. Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg)
Dr. Bamberg, Consul, Messina
Ev. J. Battlogg, Frühmesser u. Chorreg. in Gaschurn
Georg Becker, Lancy b. Genf
W. Bethge junior, Wilsleben
H. Bock (Bote und Bock), Berlin
Bode, Seminarlehrer, Lüneburg
Dr. Boecker, Pfarrer, Fischeln
Th. Böttcher, Cannstatt
P. Bohn, Trier
Alfr. Dörffel, Leipzig
O. Dressler, Chordirekt., Weingarten
de Jonge van Ellemeet, Berlin
Dr. Faifst, Prof., Stuttgart
Dr. F. Fraidl, Graz
Edm. Friese, Musikdir. Offenbach a/M.
Ad. Frölich, Stadtpfarrer, Diefsenhofen (Schweiz)
Moritz Fürstenau, Dresden
Frz. Xav. Haberl, Kapellmeister, Regensburg
J. Ev. Habert, Organist und Redakteur, Gmunden
S. A. E. Hagen, Kopenhagen
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg
Dr. Heimsoeth, Prof., Bonn
Mich. Hermesdorff, Musikdir., Trier
Dr. Hoppe, Capitular, Frauenburg
H. Hüls, Domvic., Münster
Otto Kade, Musikd., Schwerin i. M.
Kirchhoff und Wigand, Leipzig
Otto Kornmüller, Kloster Metten i. Niederbayern
Alex. Kraus Sohn, Florenz
Emil Krause, Hamburg
Arnold Kuczyński, Firma F. Butsch Sohn, Augsburg
Bernh. Loos, Lehrer, Hofwyl b. Bern
J. H. Meier, Organist, Schönberg i. M.
Melde, Dr. und Prof., Marburg
Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof b. Nürnberg
Therese von Miltitz, Dresden
Wigand Oppel, Frankfurt a/M.
Albert Quantz, Göttingen
Carl Riedel, Prof., Leipzig
Dr. Rietz, Oberkapellmeister, Dresden
A. G. Ritter, Musikd., Magdeburg
Jul. Rühlmann, Dresden
Dr. Jul. Schäffer, Musikd., Breslau
Dr. Wilh. Schell, Prof., Carlsruhe
Raym. Schlecht, geistl. Rath, Eichstätt
H. M. Schletterer, Kapellm. Augsburg
L. Schlottmann, Berlin
W. Schulze, Lehrer, Berlin
F. Simrock, Berlin
J. A. Stargardt, Berlin
Herm. Stecher, Oberlehrer, Annaberg i. S.
K. Stich, Organist, Regensburg
Prof. G. W. Teschner, Berlin
Prof. J. Tresch, Kapellmeister, Eichstaett
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg i. Kärnten
Joaquim de Vasconcellos, Porto (Portugal)
C. F. Weitzmann, Berlin
Dr. Franz Witt, Schatzhofen
Dr. Carl Zangemeister, Oberbibliothekar, Heidelberg

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VIII. Jahrgang.
1876.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition von Leo Liepmannssohn, Buchhandlung und Antiquariat in Berlin W. Markgrafenstrasse 52. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Leichensermone auf Musiker des 17. Jahrhunderts,

mitgetheilt von Beyer, k. Archivrath in Stolberg a/H.

XII.

Georg Landrock.

Grund des Glaubens und ewigen Heils, des | weil. Ehrenvesten, Vorachtbaren und Wohlgelahrten | Herrn M. Georgii Landrocks, | bei der Churfürstl. Landschule zu Grimma wohlverdien- | ten Collegae und Cantoris, welcher am 29. Oct | entschlafen, den 4. Nov. 1655 in der Klosterkirche daselbst beerdigt worden. Leichsermon gehalten | von | Friedr. Holzmann, Theol. Lic. Pfarrern | und Superintendenten das. || Leipzig, in Fr. Lanckischen Druckerei, 1656. | 4°, 8 Bgn.

Zu Grofsenhain am 30. Oct. 1615 gebohren, wurde derselbe von seinen Aeltern: Johann Landrock, Krämer und Viertelsmeister, und Maria Klostermann, Tochter des Barbiers Joachim Kl. zu Dresden, sehr wohl erzogen und in der Schule zu Gr. Hain auch im Lateinischen und Griechischen mit gutem Erfolge unterrichtet. Im 17. Jahre bezog er die Landesschule zu Meifsen, wo er von 1632 bis 1636 blieb, um dann mit „gesegneten“ Testimoniis auf die Universität Leipzig su gehen. 1639 ward er daselbst in Baccalaureum promoviret, und schon 1640 erlangte er mit 19 andern Competitoren dem Gradum magisterii philosophici mit gutem Lob. Noch in demselben Jahre bewarb er sich um das vacante Cantorat bei der Landesschule zu Grimma, erhielt es und bekleidete dieses Amt trotz der unsäglichen Kriegsleiden mit Bestellung des Chori musici in der Kirche und Schule, wie auch mit Unterrichten mit Fleifs, Sorgfalt und zu aller Collegen guter Zufriedenheit bis zu seinem Tode. 1641 verehlichte er sich mit Jungfr. Susanna, des

..andelsmannes Heinrich Rosenbach in Grimma Tochter, führte mit derselben eine friedliche und schiedliche Ehe, während welcher sie ihm einen Sohn und 2 Töchter schenkte. Er starb an der Schwindsucht.

Bemerkung. Zahlreiche Epicedieen in deutscher, lateinischer und griechischer Sprache ergehen sich in der Klage über den frühen Tod des Seligen, berühren aber seine Künstlerschaft und Leistungen auf dem Gebiet der Musik höchstens in einem trockenen Wortspiele.

XIII.

Joh. Ulrich Metzel.

Die letzte und beste Music, dem | Herrn aller Herrn im Himmel Christo Jesu | von dem Wohl Ehrenvesten, Vorachtbaren und Wohlgelahrten | Herrn Joh. Ulrich Metzeln, | der h. Schrift Cultore, des Ministerii Candidato und | Cantore bei der Gräfl. Hofkirche zu Rudol-| stadt, † 1693 und am 21. Jul. begr. | gebracht | und beschrieben von Th. Dr. Justus Söffing, Superint. || Rudolstadt bei Urban. 4°, 8 Bgn.

Wurde in Rudolstadt gebohren am 24. Aug. 1663, sein Stammbaum st folgender.

- Joh. Ulr. M.
  - **Joh. Christoph M.** erster Rector der Leutenberg. Stadtschule nun Pfarrer zu Könitz.
    - **Nicol. M.** Raths-Kämmerer zu Stadtilm.
      - **Claus M.** Tuchmacher in Stadtilm.
      - **Anastasia N. N.**
    - **Sibille Brassicani**; Pfarrer zu Eischleben
  - **Rosine Beata Rothe**
    - **Georg R.** Adjunct zu Lautenberg

Er hat sich mit Lernung der biblischen Sprüche, Psalmen und Reimgebetlein erwiesen als ein Kind guter Art; Lust und Beliebung getragen zu den freien Künsten und in der latein. griech. und hebr. Sprache, wie auch sonderlich in musica vocali & instrumentali solche profectus erwiesen, dass er im 14. Lebensjahre in primam claſsem der hiesigen Landesschule befördert werden konnte. Im 19. Jahre bezog er die Universität Jena, konnte aber aus Mangel an Mitteln seine Studien nicht vollenden und nahm die Vocation zum Cantorat in Rudolstadt gern an, starb aber bald an der herrschenden Fieberseuche.

Bemerkung. So weit die dürftigen Nachrichten aus dem Lebenslauf, der durch Bombast und Weitschweifigkeit den innern Gehalt zu ersetzen sucht. Die Predigt ist dem Vater und den 4 Brüdern des Verstorbenen dedicirt: letztere heiſsen: Christian Heinrich, Johann Christoph, Jacob Nicolaus und Georg Samuel. Aus den Epicedieen ist folgende Stelle zu bemerken: „Wie wohl man, Selger! dich bei hiesiger Hofcapelle Nicht satt zu hören wust, gestalt Du's weit gebracht Mit deinem Baſs".

XIV.

Johann Georg Schiebel.

Treuer Schuldiener und aller frommen Christen | Herzens- Betrachtung | bei Christl. Leichbestattung | des Wohl. Ehrenvesten, Vorachtbaren und Wohlgelahrten | Herrn M. Joh. Georg Schiebel's | P. L. C. wie auch Ludimoderator und Cantor zu Radeburg, | † am 2. Mai 1684, am 8. ej. beerdigt; von | M. Christian Klemme, Dresd. Pastor Rade- | burg et Ephor. Hagn. Adjunctus. || Dresden, mit Bergischen Schriften | 4°, 5 Bgn.

Er erblickte am 18. Jun. 1656 in Dresden das Licht der Welt und war sein Vater Johann Schiebel kurfürstl. Tafel- und Rüstkammer-Bedienter; die Mutter hieſs Margarethe Rübe. Nachdem er in den Dresdener Schulen seine erste Ausbildung erhalten, bezog er 1674 die Universität Wittenberg, und machte zunächst in Philosophicis, dann auch in Theologicis so gute Studien, dass er nicht allein sich durch elaborirte Disputationes und andern Schriften bekannt machte, sondern auch schon nach Michaelis 1675 den gradum Magisterii bei der Philos. Facultät erwarb. Am 24. Mai 1679 coronirte ihn Dr. Joh. Friedr. Scharff, Com. Palat Caes. zum Kaiserlichen Poeten. Ohne weitere Mittel zu fernerem Studiren kehrte er zu seinen Aeltern heim, informirte und predigte, wozu er ein ganz besonderes Donum samt „muthiger Aussprache" empfangen. 1679 erledigte sich das „hiesige" Schulrectorat, das ihm nach vorheriger Anfrage durch den Grafen v. Taube auch verliehen ward, im August des benannten Jahres. Verheirathet war er seit dem 19. Oct. 1679 mit Jungfrau Dorothea, des Hof-Buchdruckers Melch. Bergen Tochter; er hinterlieſs zwei Töchter: Rahel Judith und Charlotte Hedwig.

Bemerkung. Die L. Pr. ist am Schluss unvollständig; die Epicedieen fehlen.

XV.

Andreas Schreiber.

Christliche Leichpredigt | aus dem XXXVII. Psalm, Vers 5. | bei Leichenbestattung des weil. Ehrnwohlgeachteten, | Kunsterfahrnen und Wohlgelahrten | Herrn Andreae Schreiber, | in die 44. Jahr Organisten und Schulcollegen zu | Kalten-Nordheim und Schmalkalden; | welcher am 6. Jul. 67 Jahre alt entschlafen und den 8. ej. | 1660 zur Erden bestattet worden; ge- | halten zu Schmalkalden | durch | Joan. Otton. Finckium, Schmalc. Diacon. || Schleusingen, bei Schmidt. | 4°, 8 Bgn.

Wurde gebohren am 18. Mai 1593 zu Friedrichroda, wo sein Vater Heinrich Schreiber, als Bürger und Büttner lebte; die früh gestorbene Mutter hieſs Elisabeth. Nachdem er in der Heimath die Schule besucht, ward er 1608 auf die in Weimar geschickt und fand im Hause des Cantors und Componisten Melchior Vulpius freundliche und wohlthätige

Aufnahme. Aus besonderer Lust an der Schreiberei diente er sodann dem Reinhardsbrunner Amtsschößer Schmidt 4 Jahre und wendete sich endlich 1613 nach Gotha, um den Musicis Organicis, darinnen er allbereit ziemliche progreſsus gemacht, besser obzuliegen. 1614 berief man ihn als Organisten nach Friedrichroda, doch bekam er schon 1616 einen Ruf nach Kalten-Nordheim in der Grafschaft Henneberg als Organist und Schul-Collega, welchem er folgte und 19 Jahre mit besonderm Ruhme entsprach. Am Tage Andreae 1617 lieſs er sich mit Jgfr. Ursula, Tochter des Sächs. Vogts Daniel Steitz in Jüchsen trauen, mit welcher er 6 Kinder gewann, deren 5 ihn überlebten, und 16 Enkel zubrachten. Sie starb am 24. Jul. 1634 in Friedrichroda in Folge der Schrecken, welche die Croaten in diesem Jahr durch die ganze Grafschaft verbreiteten, wobei auch Schreiber Hab und Gut verlohr. Am 4. Nov. 1635 trat er das ihm vom Rath zu Schmalkalden übertragene Amt als Schulmeister und Organist daselbst an. Nach Versorgung seiner Kinder heirathete er am 18. Febr. 1650 die Wittwe des Diaconus Sebast. Löffler, Barbara und lebte er mit derselben noch 10 Jahr in friedlicher Ehe.

Bemerkung. In der Abdankung wird gesagt, dass der Verstorbene berühmt gewesen wegen seiner Orgel, worauf er „Musicalia tractirt, schöne Concert und Motetten gespielet, ja manches schönes geistliche Lied gedichtet“ habe. In dem Schuldienst, „da viel Verdruſs, wenig Genuſs und der Undank als Quartalgeld gegeben werde“ habe er viele Liebe gewonnen und tüchtige discipulos gezogen. Die Epicedieen bestehen meist aus schauderhaften Reimereien:

Als der Leib nun zu der Erden
Hingebracht, verscharrt zu werden,
Jung und alt weineten sehr;
Nun lasst uns den Leib begraben:
Seht, da liegen seine Gaben,
Da trat auf der Prediger etc.

Selig ist er abgedrücket.

XVI.

Johann Friedrich Tanner.

Der über seinen Joseph kräftig getröstete | alte Jacob. | Bei Leichbegängniſs des weil. Edlen und Wohlgelehrten | Herrn Joh. Friedr. Tanners, Jur. utr. Cultoris | et Muſici peritissimi, | eines einigen Sohnes seines alten Vaters, des Wohl Eh- | renvesten und Wohlgelehrten Herrn Georg Tanners, | vieljähr. Cantoris und Praeceptoris claſsici in des | h. Reichs Stadt Heylbronn; | als dessen am 19. Jan. 1697 verblichener Leichnam den | 22. cj. zu seiner Ruhestatt gebracht worden; | von | M.

Joh. Phil. Storre, Evang. Pred. | daselbst. || Heilbronn bei Majer. 4°, 10 Bgn.

Er wurde geb. am 27. Mai 1666; die Mutter war Frau Elisabeth, geb. Rauscher. Der Besuch des Gymnasiums unter dem Rector Gabr. Löschenbrand bereitete ihn schon nach 3 jährigem Besuch die Möglichkeit, am 20. Jul. 1685 die Universität Strafsburg zu beziehen, auf welche er auch am Ende 1687 zurückkehrte, nachdem er vom Oct. 1686 ab Tübingen besucht hatte. Der räuberische Einfall der Franzosen trieb ihn nach Haus und ersparte seine gute Kentnniss des Französischen den Aeltern viele Verluste und Verdriefslichkeiten. 1689 begab er sich auf Reisen, zunächst nach Berlin, 1690 nach Hamburg und 1691 nach Kiel; trat da als Schreiber in die Dienste des Hessen-Homburg. Geh. Raths v. Kohlhans und setzte 1693 seine Reisen fort nach Parchim und Hadersleben. Auf dringendes Verlangen seiner Aeltern kam er am 16. April 1696 zu diesen zurück, half freiwillig die edle Music in der Kirche tam vocaliter, quam instrumentaliter zieren, unterlag aber bald den Folgen der Reisestrapatzen und eines hitzigen Fiebers, nur 30 Jahre alt.

Bemerkung. Die sehr zahlreichen Epicedieen beklagen nur den Verlust des einzigen Sohnes.

XVII.

Friedrich Werner.

Der beste Wittwen- und Waisen-Rath. | Bei Beerdigung des | Wohl-Ehren-Vesten, Vor-Achtbaren und Sinnreichen | Herrn Friedrich Werners. | Kurf. Sachs. Ober-Instrumentisten und Hof-Musici, | welcher am 4. Apr. 1667 entschlafen, am 12. ej. begr. | von | M. Christian Lucius, | Diac. an U. L. Frauen Kirche in Dresden. || Dresden bei Seyffert, 1667. | 4°, 9 Bgn.

Gottleuben war seine Vaterstadt; der 3. Oct. 1621 sein Geburtstag; der Vater Hans Werner ein Wagner, die Mutter Maria, geb. Triebel, Tochter des Liebstadter Amtsschössers Michael Triebel; Nachdem er die heimische Schule besucht, nöthigten die Kriegsleiden nach des Vaters Tode die Mutter, den 8jährigen Sohn nach Dresden in die Information des Musici Valent. Arnold in die Lehre zu bringen, die er 3 Jahre aushielt. Bei dessen Tode trat er in die Hofcapelle und Information des Hof-Organisten Caspar Kittel, bei welchem er 6 Jahr als Capellknabe diente. Der Kurprinz nahm sich seiner sehr an und schickte ihn auf seine Kosten nach Wien, wo er 2 Jahr unter Leitung des Signor Sansonis sich so ausbildete, dass aufser diesem Kaiserlichen Concertmeister, Werner seines Gleichen, besonders auf dem Cornet damals nicht hatte. Der Kurfürst v. Sachsen belohnte die Thätigkeit des Signors aufser dem bedungenen Honorar mit Bildnifs und goldner Kette, welche Werner selbst

nach Wien überbrachte. Mit Erlaubniss des Kurfürsten setzte Werner 1641 seine Reise fort und ging nach Dänemark, wo ihn König Christian auf 6 Jahr in Bestallung nahm. 1647 berief der Kurfürst ihn nach Dresden zurück und blieb er daselbst mit Empfang höchster Gnadenbezeigungen bis an seinen Tod. Am 5. März 1650 verheirathete er sich mit Anna Maria Köhler, Tochter des alten Hofschneiders Christoph K. in Dresden. Von 7 Kindern überlebten ihn nur Johann Friedrich und Christian, nebst einem Töchterchen von ¾ Jahren Marie Sophie. —

Nachwort. Die ältern L. Predigten sind meist sehr kurz gefasst, und deshalb selten eines Auszuges fähig; viele zeichnen sich durch ihre naive, ungeschmückte Sprechweise aus. Viele Geistliche aus dem XVI. und Anfang des XVII. Jahrh. behaupteten: die Kirche sei nicht dazu da, das Lob der Verstorbenen um jeden Preis zu singen, auch sei es unnütz, Personalien zu erzählen. Allmählich aber lernten sie beides: nach Rang und Würden bis zur wiederwärtigsten Schmeichelei. Noch ein anderer Umstand macht die spätern Funeralien ungenießbar: die unendlich kleinlichen Krankheitsgeschichten, in der Regel vom Arzt geliefert, und die ausführliche Beschreibung der letzten Augenblicke, mit genauer Angabe aller Gebete und Gesänge (in einem Falle neunzehn), welche am Sterbebett gesprochen und gesungen wurden; niemals auch wird vergessen zu erwähnen, ob der letzte Athem ohne Zucken und Verzerrung des Gesichts entfloh. Trat letzteres ein, war das Urtheil des Todten gesprochen!

System der Lauten

aus einem Manuscript vom Jahre 1532 (mit Abbildung).

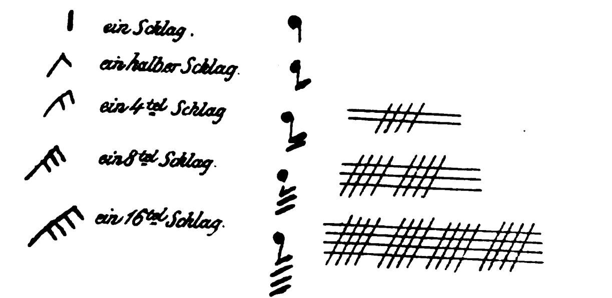
„Kragen zuo der Luten mit den Buchstaben“. Nun folgt die Abbildung des Lautenkragens nach beiliegendem Facsimile, und darauf folgende Regeln der Abrichtung:

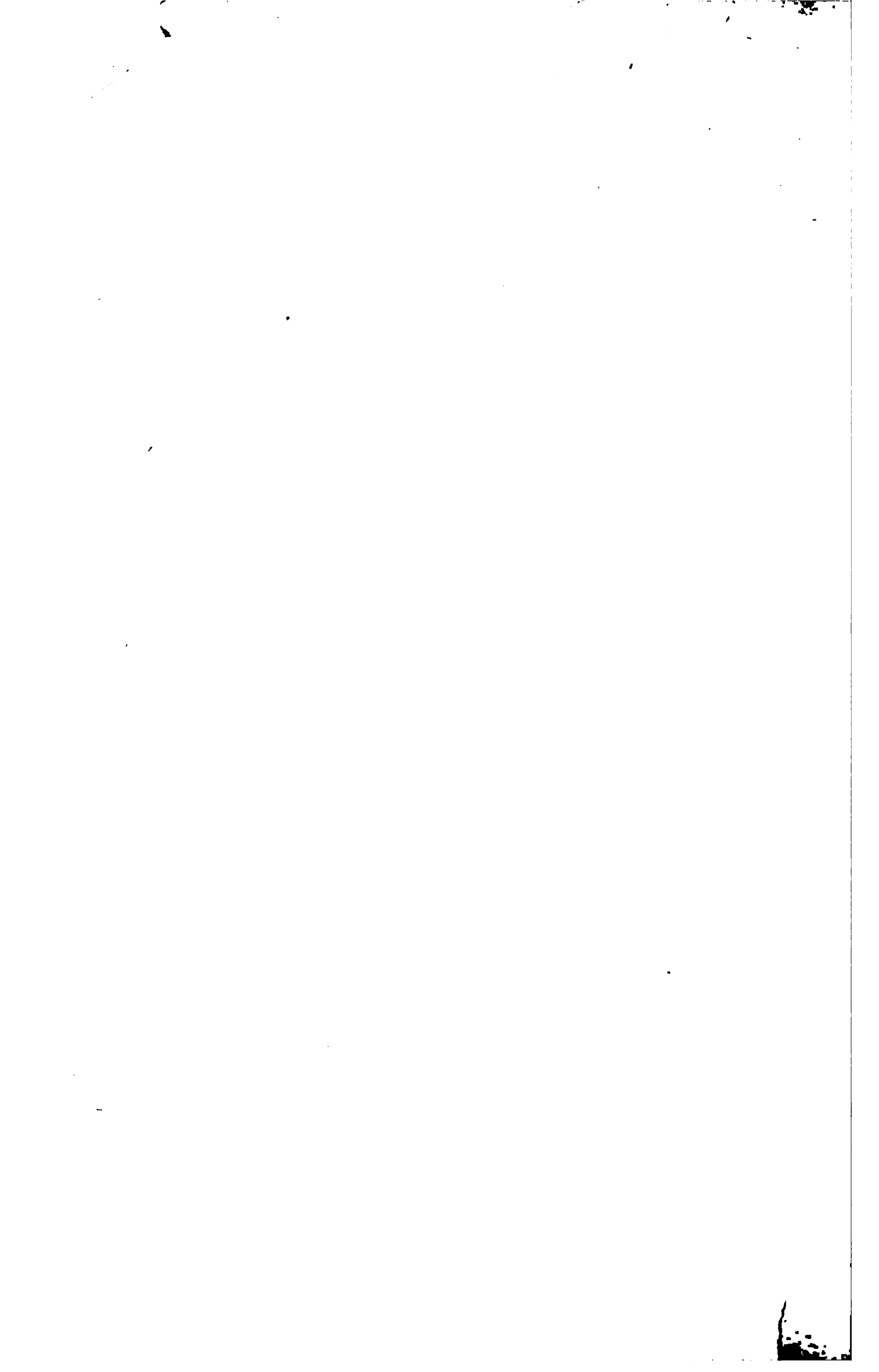
„Wilt die Luten im Abzug richten (stimmen), so richt das $\hat{1}$ zu dem 2, wenn sie vorhin recht gericht ist. Zum ersten zuch das 5 wie hoch du wilst und die Saite lyden mag. Darnach richt das $\hat{1}$ dazu. Demnach so griff uf das n und richt das 1 darzu; nachdem so griff uf das f und stimm das 4 darzu, darnach so griff uf das o und richt das 2 darzu, zu letst griff das x, so dan das 5 und $\hat{1}$ und das x zusammen stimmend, so ist die Lut gericht.

Die verehrten Leser der „Monatshefte für Musikgeschichte“ mögen von dem unterzeichneten Einsender dieses kurzgefassten Lautenunterrichtes Aufschlüsse über dessen Verfasser, oder doch wenigstens über die Handschrift des 16. Jahrhunderts, welcher er entnommen ist, erwarten, allein er muss gestehen, dass er keinen dieser beiden Wünsche zu befriedigen

Manuscript von 1532.

Kragen zu der Luten mit den Buchstaben.





im Stande ist. Die Geschichte der vorliegenden Nachzeichnung (oder Facsimile) des Lautensystems ist einfach folgende. Vor beiläufig 20 Jahren theilte ihm sein leider allzufrüh dahin geschiedener Freund P. Alberik Zwyssig, der bekannte Komponist mancher beliebt gewordener Schweizerlieder, eine von seiner eigenen Hand auf Strohpapier durchgezeichnete Abbildung dieses Lautensystems mit, indem er dabei mündlich bemerkte, er hätte dasselbe der Handschrift einer schweizerischen Bibliothek entnommen, und damit dem Schreiber dieses ein Vergnügen machen wollen. Als nun nach Ablauf längerer Zeit der Unterzeichnete sich näher zu erkundigen beabsichtigte, welcher schweizerischen Stadt- oder Privatbibliothek der in Frage stehende Codex vom Jahre 1532 angehöre, ward er unerwartet vom Hinscheiden seines Freundes benachrichtigt, welcher seine irdische Laufbahn zu Mehrerau am Bodensee 1854 vollendet hatte. Sofern dieses Fragment musikalischen Archeologen Nutzen gewähren kann, mag es der Veröffentlichung immerhin werth sein.

P. A. Schubiger.

Ein Brief von Johann Hüssler an Bonifacius Amerbach

auf der Universitätsbibliothek in Basel.

(Variorum epistolae ad Amerbachios. Vol. G. II. 29).

Mitgetheilt von Dr. **Ludwig Sieber.**

S. D. P. Lieber meiſter bonifaci ir hand mir gſchryben von des clauicordiums wegen etc. ir dörffen kein ſorge haben für das clauicordium im ſoll kein leid beſchehen die wyl ichs hab, auch ſchick ich üch do den koſtlichen preambel dorum ir mir geſchryben hand, vnd die mettin ſolt üch der urban by dem nechſten botten geſchickt haben ſo iſt der bott nitt ſelbs by mir geſin er hett mich nitt do heim funden vnd hett den brieff einem andren geben, auch ſollend ir dem maternen ſagen wan er mir das gar ſchick das er mir verheiſſen hatt ſo well, ich im dornoch mer ſchicken, ich hab im guott ding geben vnd im nütt verseitt, aber er will vntrüw boſſen mitt mir ryſſen etc. lieber meiſter bonifaci wan ir mer gen friburg kumen, ſo will ich üch heiſſen wilkum ſin, wie ir mir gnodett hand. Nitt mer dan gott ſpar üch all zytt geſundt meiſter wolff lodt üch fast grieſſen vnd vrban ouch, er ſeit, ir ſollen üch die gunharten zuo basel loſſen beuolhen ſin, Datum uff mentag vor margarete 1519

Joanes hüſzler organist
zuo friburg im briſzgow.

NB. Johannes Hüſsler (jetzt schreibt sich das in Basel noch zahlreich vertretene Geschlecht Heusler) wurde laut Matrikel im Jahre 1512 zu Basel immatriculiert.

Jahann Ockeghem's Chansons: Ma bouche rit.

Im Jahrgang 6, Beilage 8, Seite 16 Nr. 8 veröffentlichte ich einen dreistimmigen Satz von Ockeghem und zeigte in einem späteren Hefte an, dass sich derselbe Tonsatz auch in dem Ms. zu Dijon befindet und den Text: „Ma bouche rit“ hat. Im vergangenen Sommer kamen mir die Trium vocum carmina, Noribergae apud Hieron. Formschneider 1538 in die Hände (nebenbei bemerkt eins der seltensten Bücher und bewahrt nur die Universitäts-Bibliothek in Jena ein vollständiges Exemplar auf). Sie enthalten: 100 dreistimmige Gesänge ohne Text und ohne Autor und doch sind es lauter gute Bekannte, wie der Verleger im Vorwort sich äußert „quibus ab eruditis Musicis facile possint agnosci“. Uns sollte es heute schwer werden die alten Bekannten zu erkennen und nur ein glücklicher Zufall kann das eine und andere entdecken. Doch das Jenaer Exemplar hat auch dafür zum Theil gesorgt und zu 61 Liedern theils den Autor, theils den Anfang des Textes, theils beides vollständig handschriftlich ergänzt. Es werden dort 15 der bekanntesten und bedeutendsten Komponisten der damaligen Zeit genannt, die aber zum Theil schon verstorben waren, wie Heinrich Isaac, Jacob Obrecht, Okeghem, während Andere wieder in der Blüthe ihrer Künstlerschaft standen, wie Ludwig Senfl und Sixt Dietrich. (Näheres siehe meine sich im Druck befindliche Bibliographie der Sammelwerke des 16. und 17. Jahrh.) Unter Nr. 86 fand ich den Satz „Ma bouche rit“ ohne Autor; ich verglich denselben mit dem obigen von Ockeghem und fand zu meiner Freude, dass es ein und derselbe Satz war. Als ich denselben damals aus dem Münchener Liederbuch (Ms., Walthersches Liederbuch) in Partitur setzte, machten mir die vielen Fehler große Mühe, und schwerlich hätte ich mich so mit ihm geplagt, wenn nicht Ockeghem's Name darüber gestanden hätte. Desto begieriger war ich jetzt meine vielfachen Conjecturen mit dem vorliegenden Drucke zu vergleichen und da ich denselben Wunsch auch bei Andern voraussetze, so gebe ich hier, was ich gefunden habe: Takt 5, 1. Stimme steht eine Brevisnote statt 2 Semibreves; 2. Stimme ist gerade umgekehrt, nämlich 2 Semibreves statt 1 Brevis. — Takt 7, 2. Stimme:

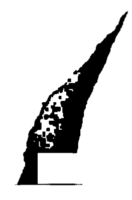


Takt 8, 3. Stim., 2. Takttheil: d eine halbe Noten statt d c in Vierteln. Takt 10, 1. Stim. a h Ligatur. Takt 12, 1. Stim. e e vorbunden und 3. Stim. Takt 12—14:



Takt 14, 1. und 2. Stim. Ligaturen. Takt 18, 3. Stim.





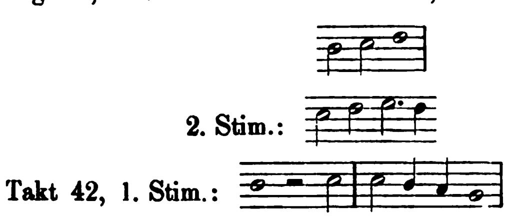
Takt 23, 1. Stim.



2. Stim. a g ohne Ligatur. Takt 24, 2. Stim. g c Ligatur. Takt 27, 2. Stim. e c ohne Ligatur, dagegen im folgenden Takte c f mit Ligatur; ebenso 3. Stim. Takt 29 c g mit Ligatur, während die folgenden Noten ohne Ligatur sind. Takt 31, 1. Stim.:



Das ist keinenfalls richtig, sondern ein Druckfehler im Formschneider und die Lesart des Ms. richtiger. Takt 31, 2. Stim. h c Ligatur. Takt 37, 3. Stim. Viertelnote e statt f. Takt 38, 2. Stim. h c, 2 Semibreves mit Ligatur, 3. Stim. d statt e Takt 39, 1. Stim.:



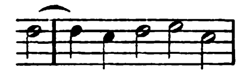
2. Stim.:

Takt 42, 1. Stim.:

2. Stim. e d mit Ligatur. Takt 44, 3. Stim.:



Takt 45, 2. Stim. e g statt g e. Secunda pars. Takt 4 und 5, 1. Stimme 2 Breves statt 4 Semibreves, Takt 6 1. Stim. g a Ligatur. Takt 4—5, 3. Stim. ohne Ligatur. Takt 9—10, 1. Stim. a Longa statt den 3 Noten a, ebenso 2. Stim. Takt 9—10 f Longa. Takt 13—15, 2. Stim. Ligaturen: h⌢c, d⌢h, c⌢a statt c⌢h etc. Takt 17, 2. Stim.:



Takt 18—19, 2. Stim. e a ohne Ligatur. Takt 20, 1. Stim. die 3 c als Longa notirt, Takt 21, 2. Stim. a g Ligatur. Takt 23 bis Schluss rückt um einen halben Takt vor, so dass bei der 1. und 3. Stim., Takt 23, die 1. Semibrevis g und e wegfällt und der Takt 23 daher mit der punktirten halben Note g beginnt; die 3. Stim. heifst auch:



Die Schlussnote der 3. Stim. heifst a. Takt 23 bis zum Schluss, 2. Stim. heifst:



Nicht Alle sind als Verbesserungen zu betrachten, sondern viele nur Lesarten und wird hie und da das Ms. dem Drucke Formschneider's vorzuziehen sein. Interessant ist die Beobachtung, wie damals, ganz anders wie heute, ein Jeder sich berufen fühlte den Komponisten in Nebensachen zu verbessern, ohne daran zu denken, dass er dadurch der Autorität desselben zu nahe träte. Auch das Gedicht dazu habe ich endlich aufgefunden, und durch die Güte des Herrn Jul. Jos. Maier in München bin ich in den Stand gesetzt, dasselbe hier wiedergeben zu können. Es findet sich in dem Sammelwerke: Premier livre du recueil des fleurs produictes de la divine musique a 3 parties. Lovain, P. Phalese 1560 p. 20 und lautet:

Ma bouche rit et mon coeur pleure,
quand j'appercy madame ailleur*)
entre les gens prendre soulas,
mais a partie luy dict hellas
belle ne souffre que je meure.

Eitner.

Gaspar Otmaier's Epitaphium auf Dr. Martin Luther.

EPITAPHIVM | D. MARTINI LVTHERI, | A GASPARE OTMAIER | Muſicis Elegijs reditum. |

1546

TENOR

Impreſſum Noribergæ, in officina Johannis | Montani, & Vlrici Neuber, Anno | Domini M. D. XLVI.

4 Stimmhefte in Queroctav; 20 Centim. breit, 15,5 Cm. hoch. Keine Seitenzahlen; nur Signaturen.

1. Tenorheft: Signaturen a 1—a 4; 4 Blätter, die Rückseite von Bl. 1 und 4 leer. Bl. aij: Ueberschrift GASPAR OTMAYR. 5 Notensysteme; Text: Per quem ſaluifici rediernnt dogmata Christi Hic vermes (ut habent fata) Lutherus alit. Bl. aiij: Ueberschrift: SECVNDA PARS. Text: Tutus ab inſidijs et casu tutus ab omni Spiritus in cœlis uiuit & astra uidet. Bl. aiiij: Ueberschrift: VERBA LVTHERI VLTI- | ma, à Gaſpare Othmayr muſicis elegijs reddita. Nur 4 Notensysteme, wovon die 2 letzten ohne Noten. Text: In manus tuas Domine commendo spiritum meum, redemiſti me Deus ueritatis. Darauf folgen die drei Worte: „Trina uice quiexit".

2. Discantheft: Titel: DISCANTVS. Darunter ein Holzschnitt (die Himmelfahrt). Darunter die Worte: Beatus populus qui ſcit iubilationem. Signaturen Ai—B, d. h. 5 Blätter, Titelblattrückseite leer. Bl. Aij—Aiiij recto wie im Tenorheft. Bl. Aiiij verso folgt: Verba

---

*) Im Superius steht „madame a l'heure" und 3. Vers „prend ses soulas."

Lutheri ultima, mit deutschem Text (deutsche Lettern) „Mein himlischer Vater, ewiger barmhertziger Got, du hast mir deinen lieben Son unsern Herrn Jesum Christum geoffenbaret, den hab ich geleret, den hab ich bekant, den lieb ich und den ehre ich für meinen lieben Heylandt, und erlöser, welcher die gotlosen verfol. schenden, nimm mein sel, hin zu dir. Also hat Got die welt geliebt, das er seinen einigen Son für sie geben hat". Auf der Rückseite von Bl. B vier Notensysteme, die zwei letzten leer und darunter:

Impressum Noribergæ, in officina Johannis | Montani, & Vlrici Neuber, Anno | Domini M. D. XLVI. |

3. Altheft Signaturen aai—bbiiij, d. h. 8 Blätter. Titel: ALTVS, das übrige wie im Discant. In diesem Heft ist die Rückseite des Titels nicht leer. Auf den Vorderseiten der Blätter 2—8 steht neben dem ersten Notensystem, rechts, am Rande: Vaga Vox. Ueberschrift der Titelrückseite: VENA OTMARICA. Ueberschrift von Bl. aaij. recto: GASPAR OTHMAYR. Text wie oben. Bl. bbij verso: Vltimo uerba Lutheri; deutscher Text, auch in der Vagans.

4. Bassheft. Titel: BASSVS, das übrige wie im Discant. Rückseite leer. Signaturen AAi—AAiiij, d. h. 4 Blätter. Bl. AAij recto: VENA OTHMARICA. Bl. AAij recto: SECVNDA PARS. Text wie oben. Bl. AAiij verso: Vltima uerba Lutheri, deutscher Text. Rückseite von Bl. AAiiij leer. —

Universitätsbibliothek in Basel. k. k. IV. 23—26 (mit Walther's Wittemberg Gesangbüchlein zusammengebunden).

Dr. **Ludwig Sieber.**

Nachtrag zu Caspar Othmayr.

(geb. 1519, gest. 1558 oder 1559.)

Vor einiger Zeit fiel mir auf antiquarischem Wege eine alte gedruckte Stimme in die Hände die zu einem kleinen Sammelwerke aus der Mitte des 16. Jahrhunderts gehört, das bis jetzt noch nicht bekannt zu sein scheint. Diese Stimme führt den Titel:

Bassus (in Randverzierung) | In epitaphiis Gasparis Othmary | Am Ende der Stimme auf dem letzten Blatte unten: Finit Bassus.

Dieses Stimmbuch besteht aus acht Blättern in Querquart. Weder Druckerfirma, noch Ort und Jahreszahl findet sich auf demselben irgendwo angegeben. Auch glaube ich nicht, dass der hier gegebene Titel der vollständige ist, vielmehr wird sich dieser wohl auf einer der fehlenden Stimmen (wahrscheinlich auf der Tenorstimme) befinden. An Tonsätzen enthält diese Baſsstimme acht Nummern von verschiedenen Tonsetzern, deren Namen weiter unten in dem speciellen Verzeichnisse genannt sind. Ob diese Tonsätze zu 3, oder 4 oder mehr Stimmen

gesetzt sind, ist ebenfalls nirgends angegeben. Sie haben alle bis auf eine Nummer lateinischen Text, der in Distichonform das Andenken an den verstorbenen Tonsetzer Caspar Othmayr feiert. Es sind der Reihe nach folgende Tonsätze:

No. I. Justi praeripiuntur. Gaspar Othmare.

Der vollständige Text, — soweit er in dieser einzelnen Stimme vorkommt — lautet wie folgt:

Justi praeripiuntur, ne videant ventura mala.

No. II. Mit fried vnd freud ich fahr dahin, Gaspar Othmayr
Ist das bekannte Lied.

No. III. E ſaevo Gaspar miserarum turbine rerum eſt
Nicolaus Puls.

Der weitere aus zwei Distichen bestehende Text lautet:

E ſaevo Gaspar miserarum turbine rerum est
Othmar ſublatus Marte furente pius.
Angelicis nunc ipſe choris bene cantat in aevum
Suavibus ô laetus perpetuisque ſonis.

No. IV. Harmonicae decus: Conradus Praetorius
Der weitere Text lautet:

Harmonicae decus et columen lumenque camoenae
Othmar et ingenio clarus et arte potens.
Secunda pars.
Ultima nunc capit hic placidum poſt fata ſoporem
Corpore, cum Christo mens colit aſtra pia.

No. V. Grande decus Musis. Andreas Schwartz

Grande decus Musis mundo praeclarus in amplo
Aeterna Othmarus laude perennis erit.
Secunda pars.
Summis Praepositi decoratus honoribus. Ah, ah!
Par carum invidia tollitur ante diem.

No. VI. Grande decus Musis: Joannes Bucherus.

Grande decus Musis mundo praeclarus in amplo
Aeterna Othmarus laude perennis erit.
Dulcis cantu; Amphion, Germanus et Orpheus
regibus et Charitum hac charus ab arte charo
Defunctus vita lustris non octo peractis
ſubdidit et tibi ſe Christe animamque ſuam.
Angelicis nunc ipſe choris bene cantat in aevum
Suavibus ô laetus perpetuisque ſonis.

(Dieser Text ist durch eine Zusammenstellung von No. 5, pars prima, und von No. III. pars ſecunda entstanden, so dass nur die Distichen 2 und 3 neu hinzugekommen sind.)

No. VII. Prae reliquis quos noſtra ferunt haec tempora
Andreas Schwartz

Prae reliquis quos noſtra ferunt haec tempora clarus
ingenio et natus Musicus Othmar erat.
Secunda pars.
Quem nunc e medio ſublatum fata vocarunt
Ut canat in Christi carmina blanda ſinu.

No. VIII. Est locus Elysium. . Doctor Forsterus.

Est locus Elysium veteres nos caelica Christi
regna pia ſancti credimus esse fide.

Hier zeigt die Baſsstimme leider eine Lücke. Dem nun folgenden Distichon fehlt nämlich der Hexameter. Statt dessen sind 4 Takte Pause vorgeschrieben, in welchen die andern Stimmen den hier fehlenden Text wahrscheinlich auszusprechen hatten. Nur der Pentameter ist in der Stimme vorhanden. Dieser lautet:

Et canit Othmarus carmina grata Deo.

Soweit der Inhalt dieser Baſsstimme. Dass der hier mitgetheilte Textvorrath viel biographisches Material enthielte, kann eben nicht behauptet werden. Der Hauptsache nach bewegt er sich in Lobpreisungen des Verstorbenen, den als Menschen und Künstler zu ehren ein kleiner mit den Lebensumständen des Dahingeschiedenen sehr genau vertrauter Freundeskreis sich hier zur Aufgabe gestellt hat. Aber einen Umstand setzt er doch mit ziemlicher Gewissheit ins Klare, der bis jetzt uns noch verborgen geblieben ist, dass ist das Todesjahr von Caspar Othmayr. Nachdem nämlich mein Freund Eitner durch die Umschrift des Bildnisses von Othmayr in den Tricinien (siehe No. 11, 1875, S. 164) das Geburtsjahr von Caspar Othmayr ermittelt hat, das ebenfalls bis jetzt unbekannt war, so lässt sich aus einer Aeuſserung des hier oben unter No. VI. gegebenen Textes auch mit ziemlicher Gewissheit das Todesjahr desselben ermitteln. In dem angeführten Tonsatze von Joannes Bucherus heiſst es nämlich im dritten Distichon: „Defunctus vita lustris non octo peractis“, dass Othmayr also aus dem Leben gerufen worden sei „nach noch nicht vollendetem vierzigsten Lebensjahre“. Da nun sein Geburtsjahr auf 1519 mit Evidenz sicher gestellt ist, so kann er dem zu Folge auch nicht länger als höchstens bis zum Jahre 1559 gelebt haben. Ja es ist eher anzunehmen, dass er schon im Jahre 1558 aus dem Leben geschieden ist. Nur weiſs ich nicht, wie eine andere Stelle der hier vorliegenden Texte damit in Einklang zu bringen ist. Das Distichon unter No. III. von Nicolaus Puls, spricht in dem ersten Theile nämlich davon, dass Caspar Othmayr unter den Drangsalen und dem Wüthen der Kriegsfurie „Marte furente“ vom Tode dahingerafft worden sei. In Deutschland war aber nach dem Passauer Vertrage 1552 bis zum Jahre 1558 gar kein Krieg. Nun ist mir zwar recht wohl bekannt, dass Othmayr's ältester Jugendfreund „tisch- und bettgeferte“ Georg Forster, der bekannte Nürnberger Arzt und Musikfreund, die Feldzüge unter dem Herzoge von Bayern Wolfgang gegen den Herzog von Jülich und den König von Frankreich mitgemacht hatte, wie Forster uns in der Vorrede zum 3. Theile seiner deutschen Liedsammlung vom Jahre 1549 selbst erzählt. Aber dieser Feldzug kann hier nicht gemeint sein, denn derselbe stimmt nicht überein mit dem Todesjahre Othmayr's, das um 1558, spätestens 1559 anzusetzen ist, während die Belagerung von Metz schon im December

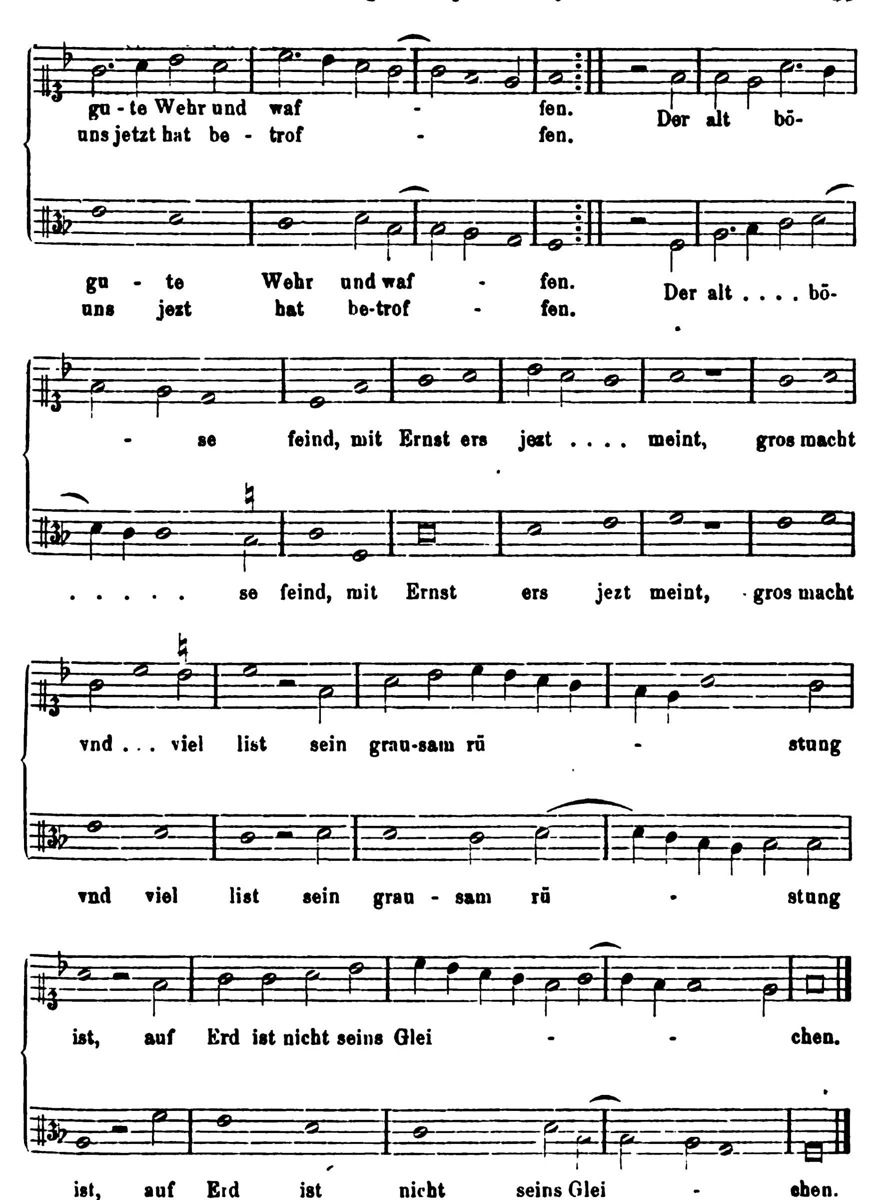
1552 aufgehoben wurde. Welcher Krieg daher hier gemeint sein mag, habe ich nicht ermitteln können. Den beiden Tonsätzen No. I. und II. scheint übrigens nur darum die erste Stelle in dieser Sammlung eingeräumt worden zu sein, weil sie von Othmayr selbst herrühren. Ob diese beiden Tonsätze nachgelassene Arbeiten oder schon früher in den Tricinien 1547, oder in einer andern Sammlung erschienen sind, vermag ich nicht zu sagen. Von den übrigen hier genannten Tonsätzen ist mit Ausnahme des schon oben angeführten Doctor Forsterus wenig oder nichts bekannt. Nur der Verfasser der beiden Nummern V. und VII. Andreas Schwartz kommt in der Literatur noch einmal vor und zwar in einem etwas späteren Sammelwerke: Harmoniae ſuavissimae, von Stephani, liber II., Nürnberg 1568. Die andern Tonsetzer wie Nicolaus Puls, Conradus Prätorius, Joannes Bucherus,*) sind völlig unbekannt. Das theoretische Schriftchen, das Lucas Lossius, der Lüneburger Superintendent im Jahre 1563 herausgab, wird zwar etwas später mit Zusätzen vermehrt von dem Cantor Christoph Prätorius, Nürnberg 1570, 1579 und 1590 wieder neu aufgelegt. Dass eine Verwechselung mit dem Vornamen hier stattgefunden habe, ist schon der Zeitverschiedenheit wegen zwar möglich, aber sehr unwahrscheinlich.

Noch kann ich diese Mittheilungen über Othmayr nicht schlieſsen, ohne eine kleine ergänzende Berichtigung zu dem Referate meines Freundes über die beiden Druckwerke, die Bicinia und Tricina Othmayr's, beizufügen. Bei der speciellen Angabe des Titels und der Widmung zu ersterem Werke, nämlich zu den Bicinien, (Seite 164) führt Eitner an, dass dieselben ohne Datum seien. Meine ebendaselbst an Ort und Stelle gemachten Bemerkungen stimmen nicht damit überein, sondern ich fand das Jahr 1547 deutlich und ausdrücklich bemerkt. Zum Beweise, dass ich dasselbe in der That in Händen und genau geprüft habe, zugleich auch um von Othmayr's Satzkunst eine Probe zu geben, lasse ich einen kleinen Tonsatz zu 2 Stimmen hier folgen, den ich aus diesen Bicinien spartirt habe. Derselbe ist eine zweistimmige Bearbeitung des Luther'schen Liedes: „Ein feste Burg ist unser Gott". Bei der bis aufs Aeuſserste getriebenen Beschränkung der Kunstmittel wird man der Arbeit eine nicht unbedeutende Gewandtheit im Tonsatze, eine characteristische flieſsende Führung der Tonreihe gewiss nicht absprechen können.

Der 46. Psalm Davids, Bicinia sacra Schöne geistliche Lieder und Psalmen mit zwo Stimmen lieblich zu singen, gestellt durch Gaspar Othmayr. Nürnberg. Johann von Berg u. Ulrich Neuber.



*) N. Puls kommt im Schmeltzel 1544 Nr. 25 und in Gregor Faber's Erotematum, Basileae 1553 p. 98 vor. Ein Johann Buchner befindet sich in den Trium vocum Carmina von Formschneider 1538 Nr. 38. Der Redacteur.



Die Widmung lautet:

„Den wohlgearteten vnd fleifsigen beiden Albrecht vnd Friedrichen, den jungen Hartungen, seinen lieben Schwägern zum angefangenen Studio, glückliche Wohlfahrt vnd Aufwachsen". 1547.

O. Kade.

Mittheilungen.

* Die Universitätsbibliothek in Basel besitzt folgende Altstimme. Titel nur das Wort Altus in gothischen fetten Lettern. Format 19½ Cm. breit und 13 Cm. hoch. Ohne Paginirung, Signatur Aa 1—Ee 5. Rückseite des Titelblattes leer. Jede Seite hat 4 Notensysteme. Der Text ist theils vollständig, theils nur der Anfang mitgetheilt. Bl. Aa 2 r. steht ein Et in terra — Bone voluntatis, Aa 3 r. Patrem omnipotentem. Aa 4 v. Agnus dei, Altus primus und Altus secundus. Die folgenden Gesänge sind bis Bb 7 v. Messentexte (Kyrie, Agnus dei etc.). Cc 1 r steht über der 1. Zeile „Maria zart.“ Dann folgen drei Gesänge aus Messen von Jacob Obrecht und abermals auf Ee 5 verso, Rückseite des letzten Blattes, ist sein Name genannt. Am Ende liest man Finis. Ist Jemand im Stande nähere Auskunft über das Werk zu geben?

* Herr P. Sigism. Keller im Stift Einsiedeln hat unserer Bibliothek abermals einen werthvollen Beitrag zum Geschenk gemacht, bestehend in 1) Offertorium „Amavit eum Dominus“ 4 voc. con 2 Violini (die Viol. fehlen) con Organo, authore Leonardo Leo. Pro Choro Weing. 1740. 2) Themata zu einem Kyrie und Offertorium pro omni tempore von demselben. 3) Offertorium „Tu es sacerdos“ de Conf. Pont. a 4 Voci con Organo, von demselben (ad Chorum Weing [arten] 1740). Summa 6 Bll. in kl. quer fol. NB. Die Bücher der Bibliothek stehen den Mitgliedern zur Verfügung. Das Porto hin und her trägt der Besteller. Leihzeit: 1 Monat.

* Katalog No. 8. Musik (theoretisch und praktisch) und Tanz. 1876. Von Leo Liepmannssohn, Antiquariat und Sortiments-Buchhandlung in Berlin. Enthält 466 Nrn. Altes und Neues, von 1496 bis zur Neuzeit, die grössten Seltenheiten und gangbare Werke; z. B. Clavier-Uebung von Joh. Seb. Bach von 1730 von ihm selbst gestochen. Eine Sammlung Textbücher zu Opern aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Gafuri, Practica musica 1496 und 1512. La Fage, Extraits du catalogue 1860. Jacob Modernus de Pinguento, Motetti de Fiore, 3 Bücher, nur Altus 1532. Coussemaker, Histoire de l'harmonie, Messe du XIIIe siècle und Notice sur les collections etc. de Cambrai. — Anderen Katalogen gegenüber möchten wir ganz besonders hervorheben, dass sowohl die Vollständigkeit der Titelangabe, als besonders die alphabetische Anordnung der Werke ohne Theilung in verschiedene Fächer sehr anerkennenswerth ist. Die Hofmeister'schen Musik-Kataloge sind seit 4 Jahren mit gutem Beispiel vorangegangen und doch können sich die Antiquariate von dem alten Zopf nicht trennen und theilen das Musikfach in acht und mehr Abtheilungen.

* Die Zahlungen der Mitglieder für das Jahr 1876 betragen 6 M. (3 M. Mitgliedsbeitrag und 3 M. Monatshefte) und sind dieselben laut Statut im Laufe des ersten Vierteljahres portofrei an den Sekretär einzusenden. Restirende werden durch Postvorschuss eingezogen. Die Zahlungen für die Publikation betragen für den 4. Jahrg. 12 M. und sind im Laufe des Januars fällig. Neu eintretende Subscribenten haben für die ersten zwei Jahre je 15 M. zu zahlen. **Eitner.**

* Die Beilage „das deutsche Lied“ wird erst der nächsten No. beigegeben werden, da sie bis heute nicht fertig gestellt werden konnte.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VIII. Jahrgang. 1876.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition von Leo Liepmannssohn, Buchhandlung und Antiquariat in Berlin W. Markgrafenstrasse 52. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 2.

Noch einmal die musikalischen Schätze des 15. bis 17. Jahrhunderts

auf der

Rathsschulbibliothek in Zwickau.

Mitgetheilt von Otto Kade.

Abermals ist auf die Bedeutung der musikalischen Abtheilung obiger Bibliothek in No. 11, 1875 dieser Zeitschrift und zwar von meinem Freunde Eitner aufmerksam gemacht worden. Auch ihn trieb, wie so Manchen schon in früheren Jahren, der Wissensdrang nach diesem etwas seitab vom grofsen Verkehre liegenden sächsischen Gebirgs- und Industriestädtchen, um sich von dem Werthe der darin enthaltenen und aufbewahrten Kunstschätze durch den eigenen Augenschein einmal zu überzeugen. Wohl liegt für jeden gebildeten Menschen ein eigner Reiz darin, einstige Stätten hoher Kulturblüthe, in denen nicht allein die Wissenschaften, sondern auch namentlich die Künste und in specie die Tonkunst sich einer sorgfältigen, liebevollen Pflege zu erfreuen hatten, in leiblicher Gestalt betreten zu können. Und dass Zwickau eine solche Kulturstätte im Ausgange des 15. und Anfange des 16. Jahrhunderts in der That war, davon giebt eben die Sammlung selbst den besten Beleg. Darum wäre auch eine Geschichte dieser Bibliothek von grofsem Interesse, welche den Stoff zu einem kleinen Kulturgemälde in einer Weise in sich birgt, wie nicht leicht wieder eine zweite Stadt- und Schulbibliothek derartigen Umfanges. Nur müsste der dahin einschlagende Materialienvorrath*)

*) Unter diese rechne ich zunächst folgende Schriften und Aufsätze: 1. Weller, J. G. Altes und Neues aus allen Theilen der Geschichte oder alte Urkunden etc. Chemnitz 1760—1766. 8. 2. Clodius, Erotemata quaedam Urbem, Scholam et Biblio-

sorgfältig und genau geprüft, gesichtet, geordnet, geschickt benutzt und verarbeitet werden. Wenn auch von einer so weitaussehenden mühevollen Arbeit vorläufig ganz abgesehen werden und dieselbe späterer Zeit vorbehalten bleiben muss, so möchte doch der Musikwissenschaft zunächst vor Allem daran liegen, ein vollständiges genaues Verzeichniss aller darin enthaltenen Musikalien zu besitzen, um zu einer Totalübersicht des ganzen Vorrathes zu gelangen. Allein auch dazu dürfte es so leicht und in so kurzer Zeit nicht kommen. Denn wer die Sachlage an Ort und Stelle untersucht und kennen gelernt hat, wird die Schwierigkeit dieser Aufgabe zu würdigen wissen. Wahrscheinlich werden wir uns wohl noch eine geraume Zeit mit unzusammenhängenden, meist zufällig entstandenen, dem flüchtigen Augenblicke abgerungenen Mittheilungen über einzelne Parthieen dieser kleinen aber gewählten Bibliothek begnügen müssen, wie sie uns aus früheren Jahren schon mehrfach vorliegen. Denn alle hier in der Anmerkung erwähnten Schriftstücke haben mehr oder weniger die Wissenschaft, oder wie der letzte Bericht meines verstorbenen Freundes Herrmann Schultze vom Jahre 1840 nur den praktischen Theil der Musik im Auge. Ueber diese beiden Zweige sind wir daher verhältnissmäfsig auch am besten unterrichtet. Aber die Bibliothek enthält auch eine kleine werthvolle theoretische Abtheilung der Musik, die zur Zeit noch wenig oder gar nicht zur Berücksichtigung und Kenntniss des musikliebenden Publikums gelangt ist. Auf diese hier nachträglich aufmerksam zu machen ist der Zweck dieser Zeilen. Um diese Ausbeute zu gewinnen und zur Kenntnissnahme dieses werthvollen Schatzes zu gelangen, blieb mir, da Spezialkataloge zu der Zeit nicht existirten, als ich die Bibliothek aufzusuchen Gelegenheit hatte (d. h. in den 50ger Jahren), kein andrer Weg übrig, als den ganzen aus mehreren grofsen Folianten bestehenden Realkatalog von Anfang bis Ende sorgfältig durchzugehen, und Buchstabe für Buchstabe der theoretisch-musikalischen Schriften aus dem allgemeinen Bücherverzeichnisse herauszuziehen. Eine Herculesarbeit zwar, die sich aber reichlich belohnte. War auch die Ausbeute nicht grofs an Zahl zu nennen, so war sie doch sehr bedeutend an Werth und Vorzüglichkeit der einzelnen Nummern.

---

thecam Zwickaviensem attinentia, Zwickau, 1768, 4. 3. Hertel, Fr. Gott. Wilhelm: Programma de codicibus bibliothecae Zwickaviensis, Pars I. Zwickau 1825, Pars II. 4. Lindemann, Heinrich, Pars III, 1827. 5. Hertel, Pars IV 1836, 4. 6. Köhler, Incunabulorum bibliothecae Zwickaviensis fasciculus primus. Zweiter Abschnitt des Zwickauer Gymnasialosterprogramms Zwickau 1839. S. 16 – 37. 7. Serapeum, Zeitschrift für Bibliothekinteressen (Redacteur Naumann) Jahrgang 1848, S. 145 und endlich: 8. Das Verzeichniss älterer Tonwerke in der allgemeinen Musikzeitung (Härtel, Leipzig) vom Jahre 1840, dessen Eitner in seinem Aufsatze (siehe die No. 11, Jahrgang 1875) gleich zu Anfange gedenkt. Dieses Verzeichniss rührt von meinem, leider schon längst im Grabe ruhenden ältern Freunde dem Candidaten der Theologie und Lehrer am Cadettenhause in Dresden Hermann Schultz her, der leider viel zu früh für Kunst, Wissenschaft und Freundeskreis im Jahre 1847 mit Tode abging.

Sie zeugt abermals von dem Geschicke, mit welchem die Bibliothek damals geleitet wurde. In den wenig mehr als 40 Nummern wird das ganze Gebiet der damaligen Theorie wenigstens der Hauptsache nach vertreten sein, und sich mit den frühesten und besten Ausgaben belegt finden. Darunter eine kleine Reihe Incunabeln, die einer jeden gröſsern Bibliothek zur Zierde gereichen dürften.

Das darüber angefertigte Verzeichniss, das hier sogleich nun folgen soll, habe ich alphabetisch, nicht chronologisch angelegt, um die Uebersicht über den Gegenstand zu erleichtern. Die kleinen Bemerkungen, welche einzelnen Nummern beigefügt sind, stützen sich meist auf Becker's systematisch-chronologische Darstellung der Literatur, Leipzig 1836.

Agricola, Martin, Scholia in Musicam planam Wenzeslai Philomatis de nova Domo ex variis Musicorum scriptis pro Magdeburgensis scholae tyronibus collectae: 1540. 8.

Aviani (Tuntorph?) Isagogae in libros Musicae practicae, Erfurt 1581. 4. Ist die erste und einzige Ausgabe. Siehe: Becker, 433.

Baryphoni, Heinrich. Plejades musicae etc. Halberstadt, 1615. 8. Eine zweite Ausgabe dieses Werkes soll Heinrich Grimm 1630 veranstaltet haben. Eine dritte Ausgabe von 1640 führt Gruber, Beiträge zur musikalischen Literatur 1790 S. 16, an. Siehe: Becker S. 231.

Beurhusii, Friedrich, Erotematum Musicae libri duo, Nürnberg 1580. 8. Ist die zweite Ausgabe. Die erste erschien 1573. Spätere Ausgaben sind von 1585 und 1591. Siehe: Becker S. 282.

Bodenschatz, Erhard, Englische Freudenlieder und geistliche Kirchenpsalme, Leipzig 1608, 8°. Siehe: Becker S. 149.

Burchardus, Udaricus, Hortulus Musices practicae Lipsiae, Melchior Lotther 1514. 4. Becker S. 304 hat aus der Zuschrift an die Leipziger Schuljugend, welche der spätern Ausgabe von 1518 vorangestellt und von 1514 datirt ist, die Nothwendigkeit einer früheren Ausgabe nachgewiesen.

Burcard Waldis, Der Psalter in neue Gesang gebracht. Erfurt 1535. 8. Becker kennt nur die spätere Ausgabe, die 1553 zu Frankfurt a/M. bei Egenolff erschien. Siehe S. 57.

Burgk, Joachim a, Decades Sententiosorum Versuum celebrium virorum Germaniae musicis numeris accommodata, Mühlhausen, 1567. Findet sich in Becker's Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts nicht angegeben.

Calvisius, Seth, Melopeia, Melodiae condendae ratio, Erfurt 1592. 8. Ist die zweite Auflage. Die erste erschien 1582. Siehe: Becker, S. 433.

Calvisius, Seth, Exercitationes Musicae duae 1. de modis, 2. de initio et progressu Musices. Leipzig, 1600. 8. Ist die erste Ausgabe. Eine zweite vermehrte Ausgabe erschien 1611.

Cochlei, Johann, Tetrachordum Musices. Nürnberg, 1512, Johann

Stuchssen. 4. Eine zweite Auflage dieses Buches erschien ebendaselbst 1520. Siehe: Becker, S. 276.

Demantius, Christian, Isagoge artis Musicae ad incipientium captum maxime accommodata. Freiberg, 1650. 8. Diese kurze Anleitung zum Singen erschien zuerst in Freiberg 1607. Spätere Ausgaben erfolgten dann zu Nürnberg 1617, zu Freiberg 1632, 1642, 1650, 1651, 1671, zu Jena 1656. Siehe: Becker, S. 315.

Dresleri, Gallus, Musicae practicae Elementa in usum scholae Magdeburgensis. Magdeburg 1584. 8. Ist die zweite Ausgabe. Die erste erschien 1571. Siehe: Becker, S. 282

Fabri, Henr. Compendiolum Musicae pro incipientibus. . . Leipzig 1552. Ein Verzeichniss der Ausgaben dieses Werkes siehe Monatshefte II, 26. 1. Ausg. 1548.

Gafurius, Franchinus, Musicae utriusque cantus practica, Brixiae, 1497. 4. Becker, S. 425 führt von diesem Werke Ausgaben von 1496, 1502, 1512, und eine italienische Uebersetzung de Ponte von 1500 an. Ob vorliegende Ausgabe von 1497 mit der von 1496 identisch sei, vermag ich nicht zu sagen.

Galliculus, Libellus de Compositione Cantus, Wittenberg, 1546, 8. Rhaw. Becker S. 433 kennt wohl die Ausgaben von 1538, 1545, 1551, 1553, nicht aber die von 1546. Das Werk soll übrigens schon 1520 unter dem Titel: Isagoge de compositione cantus etc. erschienen sein, die Dedication an Georg Rhaw ist wenigstens von Leipzig, 1520, datirt.

Glareani Isagoge in Musicen, Basileae 1516, 4°. Beschreibung dieses Werkes in den Monatsheften I, 67.

Heyden, Sebald, Musicae seu artis canendi Libri duo, Nürnberg, 1537, Petrejus. Ist die erste Ausgabe dieses werthvollen Buches. Eine zweite Ausgabe dieses Werkes erschien 1540. Von letzterer besitzt die Hofbibliothek zu Wien, k. Bibl. in Berlin, Staatsbibl. in München und herzogl. Bibl. in Gotha ein Exemplar.

Hugo von Reutlingen Musicae omnis cantus Gregoriani Flores, Argentorat. 1488. 4. Joh. pryſs. Findet sich auch in dem Verzeichniss der Incunabeln der Zwickauer Bibliothek unter No. 220 angeführt. Siehe: Serapeum, 1848, S. 166. Siehe auch Becker: S. 74.

Hymnarius Bohemicus; Folio, 1591.

Lilium Musice plane | Michaelis Keinspeck | musici Alexandrini. | 1496 | Am Schluss auf der letzten Seite stehen die Worte:

Explicit Lilium Musice plane Michaelis Keinspeck de Nurnberga musici Alexandrini bene meriti in inclita universitate Basiliensi per eundem resumpta. Atque per Michaelem Furter civem Basiliensem impressum Anno Nonagesimo sexto. (Obgleich getreu kopirt, ist dieser Zusatz doch nicht ganz klar und verständlich.)

Der Tractat umfasst 12 Blätter und behandelt in acht Kapiteln die

nothwendigsten und schwierigsten Regeln (subtilissimas) der damaligen Theorie, nämlich die Scala nebst dem Umfang der Töne, die Intervalle nebst Anweisung über den Gebrauch derselben, endlich — vorzugsweise ausführlich den Gesang der Psalmen. Alle diese Abschnitte sind durch vielfache Notenbeispiele erläutert, die mit den gewöhnlichen schwarzen Choralnoten auf 4 Linien in aufserordentlich schönem scharfen Drucke verzeichnet sind. In der Vorrede erzählt uns der Verfasser, dass er seine Studien in fremden Ländern gemacht, dass er harte und widrige Schicksale deswegen erduldet, dass ihn sein Lebenspfad nicht durch reizende Wiesen und üppige Thäler gleich dem Thale Tempe geführt habe. Nach mancherlei Reisebeschwerden sei er zuerst nach dem Elsass, den Rheininseln, endlich nach Frankreich und Lothringen gekommen, wo „die unüberwindlichen Könige Kapellen eingeweiht hätten“. Dahin seien auch die ausgezeichnetesten und mit den vorzüglichsten Talenten begabtesten Männer gezogen worden, unter welchen er seine Ausbildung und Vervollkommnung dieser göttlichen Kunst durch unablässige Bemühungen und Nachtstudien erhalten. Schliefslich erbittet der Verfasser mit zum Himmel erhobenen Händen für das Gelingen seines Werkes die Hilfe des Allerhöchsten. Warum Keinspeck sich einen Musicus Alexandrinus nennt, ist mir unverständlich.

Becker führt nur die Ausgaben von 1497, 1498 und 1500 an.

Listenius, Nicolaus, Rudimenta musicae, Leipzig, 1547. Becker, S. 279 führt 17 Ausgaben dieses Buches an, nämlich von 1533, 1537, 1542, 1544, 1554, 1543, 1546, 1553, 1540, 1548, 1553, 1577, 1588, 1600, 1573, und mehrere ohne Jahreszahl. Obige Ausgabe von 1547 befindet sich aber nicht mit darunter.

Lossius, Lucas, Psalmodia, Cantica sacra etc. Nürnberg, 1553, Folio. Lossius, Lucas Psalmodia, Cantica sacra, etc. Wittenberg 1569. 4. Nach Becker S. 165, 166 und 167 ist die von 1553 die zweite Ausgabe dieses liturgischen Werkes. Andere Ausgaben sind von 1552, 1561 und 1579.

Lossius, Lucas, Eromata, Musicae practicae, etc. Nürnberg, 1563. Nach Becker (S. 281) ist dies die erste Ausgabe. Spätere erschienen 1565, 1570, 1579, 1590, 1674.

Meibomius: Musicae antiquae auctores Amsterdam, 1652. 4. Siehe: Becker, Chronologische Darstellung der Literatur S. 45.

Macholdi, Compendium germanico-latinum Musicae practicae, Erfurt 16. . Johann Machold, ein deutscher Komponist des 16. Jahrh., war nach Gerber wahrscheinlich in Thüringen geboren. Er gab 1593 die Historia vom Leiden und Sterben Christi mit 5 Stimmen komponirt*) und 1595 Fünf Motetten auf die Türkengefahr gerichtet in Erfurt heraus. Obiger Tractat war bisher nur aus Paul Balduani Bibliotheca philoso-

*) Ein Exemplar ohne Altus besitzt die kgl. Universitäts-Bibl. in Königsberg i/Pr.

phica (p. 179, edit Jenae 1616) Citat bekannt, der aber eine Ausgabe Erphordiae 1595 verzeichnet.

Melodiae Prudentianae et in Virgilium nupernatae, Leipzig, 1535. Becker führt p. 295 (Tonwerke) eine Ausgabe von 1533 an.

Nathusius, Elias, Disputatio de Musica theoretica respondente Samuele Bachusio, Leipzig 1652. 4. Siehe: Becker S. 237.

Neandri, Valentin, Elogia de praecipuis artificibus et laude Musices, Wittenberg 1583. 4. Scheint ein bisher ganz unbekanntes Werk zu sein. Wenigstens habe ich weder in Becker noch sonst irgendwo eine Notiz über dasselbe auftreiben können.

Neapolitanae odae Corona della Napolitane a 3, et a 4 vocibus a diversis excellentissimis Musicis, Libri III, Venedig, 1565—1572.

Oesopaeus, Enchiridion, Kulmbach 1583. 8.

Ornitoparchus, Andreas, Musicae activae Micrologus libris quatuor digestus, 1519, Pergamentband. Für die Richtigkeit der hier gegebenen Jahreszahl vermag ich leider nicht einzustehen, da meine handschriftlichen Notizen hierzu seit so langer Zeit stark gebleicht sind. Eine Ausgabe von 1517 ist in den Monatsheften II, 20 und eine andere p. 47 genau beschrieben.

Posthii, Joh. (Germersheim) Sonntags-Evangelia gesangsweise componirt, Amberg 1608, 8. Scheint eine bisher unbekannte Ausgabe dieses Werkes von Posthius zu sein. Denn Becker, S. 76, kennt nur die spätere zu Neustadt an der Hardt im Jahre 1619 erschienene.

Praetorius, Michael, Syntagma musicum in IV Tomos distributum, 1614. Becker kennt nur 3 Bände. Der 4. handelt vom Kontrapunkt.

Puteani, Erycii, Musathena, notarum heptas ad harmonicae lectionis novum et facilem usum, ejusdem Nonianum Decalogus, ejusdem de diſtinctionibus ſyntagma, Hannover 1602, 8. Eine frühere Ausgabe dieser Schrift erschien zu Mailand 1599. Siehe: Becker S. 266.

Quercu, Simon de, Brabantini opusculum Musices, Nürnberg, 1513. Becker S. 301. führt von diesem Werke nur die Ausgabe von 1509 mit der Dedication vom Jahre 1508, und eine andre an, die zu Landshut 1516 oder 1518 erschienen sein soll.

Raselii, Andreas, Hexachordum seu Quaestiones musicae practicae VI. Cap. comprehensae. Nürnberg 1588. 8. Scheint eine unbekannte Ausgabe zu sein. Becker, Seite 283 führt nur eine Ausgabe von 1589 an.

Reinhardi, Andreas, (Nivemontani) Musica seu Guidonis Aretini de usu et constitutione Monochordi, Lipsiae, 1604. 8. Siehe: Becker, S. 242.

Rhaw, Georg, Enchiridion utriusque Musicae practicae ex variis Musicorum libris congestum Wittenberg, 1536. 8. Nach Becker S. 278 soll dies die 4. Auflage des viel benutzten Buches sein, das im Ganzen sieben Auflagen (nach Becker) erhielt. Die erste erschien 1518, Leipzig, bei Valentin Schumann, die letzte nach des Verfassers Tode 1553 in

Wittenberg. Ein Exemplar obiger Ausgabe von 1536 in der Wiener Hofbibliothek.

Rhaw, Georg, Enchiridion musicae mensuralis, Wittenberg 1538. Ist die fünfte Auflage des vorhergehenden Werkes.

Roswick, M. Compendium musicae artis, Lipsiae, 1518. 4. Von diesem Werke besitzt die Wiener Hofbibliothek ein Exemplar. Becker kennt diese Ausgabe nicht, sondern führt nur ein von 1516, und eine zweite von 1520 an. Forkel, Literatur S. 277, spricht noch von einer Ausgabe von 1519. Ob die von 1518 mit der von 1519 identisch sei, weiſs ich nicht.

Schnitzkius, Musices praecepta, Danzig, 1619. Walther nennt einen Gregorius Schnitzkius, einen Danziger, der um 1607 Cantiones sacras 4. 5. 6. 12 voc. u. a. drucken lieſs. Er ist mit obigem jedenfalls identisch.*)

Treu, Abadias: De divisione Monochordi etc. Altorfii, 1662, 4. Siehe: Becker S. 242.

Wilfflingseder, Ambr. Musica: Deudsch der Jugend zu gut gestellet, Nürnberg, 1574. Ob diese Schrift nur eine Uebersetzung des unter Wilfflingseder Namen im Jahre 1563 veröffentlichten Buches: Erotemata Musices practicae etc. ist, muss weiterer Untersuchung vorbehalten bleiben. Siehe Becker S. 282.

Ein Tractat von Hans von Constantz.

Die Universitätsbibliothek in Basel besitzt unter F. I. 8 eine Papierhandschrift in fol. auf deren Titelblatt folgendes zu lesen ist: „Abschrifft | M. Hansen von Constantz, des wyt | beriempten Organisten fundament buch | sinen Kinden verlossen. | Bonifacij Amerbachij | Basilien. | M. D. |/| (1541?) (Alles von der Hand Amerbachs).

Der lat. Text der Schrift füllt 26 Seiten; er beginnt auf S. 1 also: Tria sunt ſumma capita, quibus oīs organiſtarum ars abſoluitur, quorum drimum complectitur certam, eamque breuem ludendi viam: ſecundum, rationem tranſferendi compoſitas cantiones in formam organiſtarum, quam tabulaturam uocant: tertium autem, ueram et breuiſſimam rationem quemuis cantum planum redigendi ad inſtas duarum, trium aut plurium uocum diuerſarum ſymphonias, quam rationem uno nomine fundamentum dicunt, de quibus ordine."

Hierauf folgende nachbenannte Capitel:

De primo artis capite, uia uidelicet ludendi.

De commoda digitorum applicatione.

De clauium inſtrumentorum cum muſicae scala collatione.

De secundo capite, ratione nempe compoſitas cantiones tranſferendi in tabulaturam.

De tertio capite, fundamento scilicet.

---

*) Sacrorum modulorum Greg. Schnitzki. Dantisc. 1612. 1618. 1625, pars I—III, besitzt die Stadtbibl. in Danzig. R. E.

De concordantijs earumque numero & ſpecie.
De vero concordantiarum uſu et regulis.
De ratione inueniendi baſſum.
Nun folgen mehrere Tabellen:
Tabula discantus in ascenſu. Tab. diſcantus in deſcenſu.
Tab. uocum redeuntium in diſcantu. Tabula tenoris in aſcenſu.
Tab. tenoris in deſcenſu. Tabula uocum redeuntium in tenore.
Tab. Baſſi in aſcenſu. Tab. Baſſi in deſcenſu. Tab. uocum redeuntium in baſſo. Tabula fugandi artem complectens.

Hierauf werden die Seiten weiter numeriert und es beginnen auf S. 27: „Sequuntur cantiones, quas Johannes Buchnerus in liberorum gratiam peculiari commiſerat libro". Es sind geistliche Gesänge; z. B. Puer natus, Sanctus, Osanna in excelsis, Kyrie, Et in terra pax, Agnus dei, Tu solus dominus es, u. s. w. bis S. 163. Am Schluss noch ein Index juxta literarum seriem. Auf jeder Seite 5 fünfzeilige Notensysteme und Notirung in der Orgeltabulatur.

Nur der Titel ist von Bon. Amerbach geschrieben; alles andre von der gleichen, mir nicht bekannten Hand.

Dr. **Ludwig Sieber.**

Mittheilung.

* Den Subscribenten auf die Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrh. diene zur Nachricht, dass etwa die Hälfte im Druck vollendet ist und an der Fertigstellung des Werkes rüstig gearbeitet wird, doch mindestens noch 4 bis 5 Monate dazu nöthig sein werden.

---

* Hierzu eine Beilage: Das deutsche Lied.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VIII. Jahrgang. 1876.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition von Leo Liepmannssohn, Buchhandlung und Antiquariat in Berlin W. Markgrafenstrasse 52. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 3.

5 Briefe von Lucas Wagenrieder von 1536—1538.

(Im Besitze des kgl. geh. Archivs in Königsberg i./Pr.)

Moritz Fürstenau giebt bereits in der Allgem. musik. Zeitung (Leipzig 1863 S. 564 u. f.) einen Auszug aus den Briefen bei Veröffentlichung der Briefe von Ludwig Senfl. Da die Briefe aber nicht nur an und für sich interessant sind, sondern auch die genaue Kenntniss derselben über Manches Aufschluss gewährt, so wird deren diplomatisch genaue Wiedergabe gewiss seine Rechtfertigung finden. Der Druck ist nach einer Kopie angefertigt, die sich im Besitze der Hofdame Fräulein Th. von Miltitz in Dresden befindet und für deren liebenswürdige Mittheilung der Briefe ich hier meinen besonderen Dank ausspreche.

Wagenrieder, auch Wagnrieder geschrieben, stand im Dienste des Herzogs von Bayern. Er hatte die kirchliche Weihe eines Kaplan und war Altist in der herzoglichen Kapelle in München. Es scheint, als wenn er die Kopien für Senfl anfertigte und in einem abhängigen Verhältnisse zu ihm stand, doch hatte er seine eigene Wohnung (in der Fingergasse, Brief II). Dagegen sagt er wieder im 1. Briefe: Wiewol ich vor etlichen Jahren E. F. G. ein Gesangbuch, darinen Motetten mit 4, 5 und 6 Stimmen geschrieben und zugeschickt habe, auf Begehren meines Gesellen Ludwig Senfl's Componisten, so könnte man dies so auffassen, als wenn Senfl unter ihm stände, oder mindestens ihm gleich, indem der Ausdruck „Geselle“ mit Genosse oder College gleichbedeutend wäre. Im 2. Briefe wieder ist deutlich zu erkennen, dass er im Auftrage Senfl's schreibt und die Gesänge kopirt hat, denn er sagt: Obschon es Ludwig Senfl nicht gemacht habe, soll ichs seiner F. G. dennoch schicken. Ob die in den Briefen erwähnten Ge-

sänge sich im Königsberger kgl. Archive befinden, habe ich noch nicht in Erfahrung bringen können. **Eitner.**

I.

Dem Durchleutigen, Hochgebornen Fursten und herren, herrn Markgraf Albrechten Hertzogen in Breissen, meinem gned. herrn.

Durchleuchtiger Hochgeborner Furst, Gnediger herr. E. F. G. seind mein underthenig gehorsam dienst willigs vleis zuvor berait. Nach dem ich durch E. F. G. diener ainen mit namen adrian (Rauch) hie aines gesangs halben ersuecht und gebeten bin worden, damit er E. F. G. seinen underthenigen willen bey zaiger dits briefs mocht erzaigen, hab ich auf sein bit E. F. G. dise beyligende Music mit 4. 5. und 6. so ludwig Sennfl newlich gemacht zu underthenigem gefallen geschriben und zu lassen schikhen, wiewol ich vor ettlichen iaren E. F. G. gsangpuechlen, darin muteten mit 4. 5. und 6 geschriben und zugeschikht hab durch begern meines gesellen Ludwig Sennfls Componisten, der dan denselben gsang E. F. G. selbs zugeschickht hat, und nachmals über 2 iar mer ain post (Stück, Packet) mit gsang zu E. F. G. geschickt, darunder der psalm Ecce quam bonum mit 4 ist gewesst, Dieselben zwo posten mit gesang ich allein mit meiner hant geschriben hab, die dann E. F. G. mit disen noten gegen den andern sehen mogen, darauf E. F. G. dem Sennfl ain vergolte scheirn verert haben, aber mir ist kain heller davon worden, verhoff E. F. G. werd solchs gnediklich ermessen und sofern mir E. F. G. etwas aus furstlicher miltikait vereren würde, wolt ich dasselbig auch in namen E. F. G. mein lebenlang zu ainem gedechtnus behalten und mich hinfuro befleissen, so oft ich ain gewisse potschafft durch E. F. G. factor den Wenkhen hett, mit ainem newen gesang versehen, wen solchs E. F. G. gefellig wer, mocht mich E. F. G. darauf ain gnedige schrifftliche antwort lassen wissen und mir auf ain Zettelen lassen aufzaichen was E. F. G. von gesang von Sennfl hab. so wisst ich mich darnach zu richten. damit ich ain stuckh nit zwaymal schikht, sonder all mal ain newes, will mich hiemit E. F. G. als ain undertheniger Caplan bevolhen haben. Dat. Münichen den 9 Februari im 36 iar.

E. F. G.

undertheniger Caplan
Lucas Wagnrieder furstlicher
durchleuchtikait in Bairn
Capelln alltist.

II.

An Georgen Schultheis meinen gunstigen lieben herren und frunt.

Mein freuntlichen grues und unbenant willig dienst zuvor. Besonder gunstiger lieber herr schultheis. Eur schreiben desgleichen meines gn. hrn. von Preiſſen hab ich baide von Fritz Schmid zaiger dits briefs empfangen, auch dabey x fl. in gold, der ich seinen f. gn. undertheniklich dankh sag. schikh dabey seinen f. gn. ettlich stukhlen muteten mit 4 in vier quatten so ludwig senfl gemacht, auch von Josquin deus in principio und sunst 2 lied, dann ir f. gn. in irem schreiben mir hat laſſen anzaigen, was ich guts fur gesang hab, obs schon Ludwig Sennfl nit gemacht hab, soll ichs seiner f. gn. dennocht schikhen, möcht ir seiner f. gn. anzaigen, das ich yetz ir eil nit mer hab kunden schreiben und copiern als dises bis ich etwa mit der zeit mer gwiſſe potschafft von euch hab so schreib ich dann me etwas, thue mich allso irn f. gn. in aller underthenikhait bevelchen, dann dises schreiben und gelt ist das erst so ich von irn f. gn. und euch empfangen hab und darvor nicht mugt ir seiner f. gn. wol anzaigen dann ich hett irn f. gn. gern selbs geschriben und underthenigen dankh gesagt, so hab ich diensts halben nit so vil weil kunden haben, darumb wiſst ir mich wol gegen irn f. gn. zu entschuldigen und die andern brief an Adrian Rauchen lautend hab ich seinem vetter hie geben, dann er selb wais nit wo er ist. er will sy aber seiner mutter zuschikhen auf das paldist, ob sy wiſst wo er wer damit sy Im werden. Darnach ist ain brief an Iheronimus Nabl gestanden, der ist auch nit hie, sonder nach Ostern in das feld zum kayser zogen und noch nit komen; man wais nit ob er lebendig oder tod ist, den prief hab ich bey henden behalten. ob er noch in mittler zeit her kom wolt ich Inen zustellen. wo nit so will ich in euch bei der nehsten potschaft so ich hab widerumb zuschikhen. allso habt ir beschaid von mir auf eur schreiben und begern, und was euch hinfuro weitter zusteet von meinem gn. hern von Preysen und in eurem dienst, laſst mich schrifftlich wiſſen, findt ir mich allzeit willig und berait, man findt mich allzeit hie zu Munchen inr fingergaſſe ist mein hawsung zu erfragen, damit allzeit was euch lieb und dienst ist.

Datum Munchen den 18 decembris im 36 Jar.

E. W.

Lucas Wagenrieder
hertzog Wilhelm in
Bayrn Capellen altist.

III.

An den Herzog Albrecht von Preussen.

E. F. G. gnediges schreiben und x fl. in müntz dabey hab ich von Jorg Schultes E. F. G. factor zu Nurnberg den 23 may undertheniklich empfangen, des ich E. F. G. aufs unterthenigist dank bin sagen und mich befleissen, wann ich gewisse potschafft hab, das ich E. F. G. etwas von der Musikh schikh. Mir ist auch in dem vorigen E. F. G. schreiben auf mein begern ain Register zugeschikht worden, darin ich besehen mag was E. F. G. vormals für gesang haben. Schikh demnach yetz E. F. G. hiemit 7 stukh. zwo muteten oder ewangelia so Josquin seliger gemacht, wie wol sie nit new aber ser guet und kunstlich sein, und nit im register seind, aber das vita in ligno steet im register, doch nur der selb tayl allain, der ist der letst, Ludwig Sennfl hat sider die zween ersten tayl darzu gemacht, die ich dann auch nach ordnung wie sie seind nach einander geschriben hab, darnach zween rüef und zway lied, wies E. F. G. hiebey finden werden, will mich E. F. G. yetz damit in eyl aufs underthenigs bevolhen haben.

(1537.) Underthenigister

Caplan Lucas Wagnrieder
furstlicher Capelln alltist
zu Munchen.

IV.

An Georg Schultes.

Lieber herr Schulthes. hiemit schikh ich euch das nasen lied, dabey ain par lied erst von Sennfl componiert und die dreyerley hofweis mit 6. 5. und 4 und hab die 11. gesetz unter die mit vieren geschriben wie ichs gehabt hab. dann eur text so ir dem Sennfl uberantwort habt ist in sillaben seer incorrect gewesen, aber wie ich in daher geschriben hab, wirt er nit fälen, sonder recht steen. Ich hab auch dafur es sey nit von nöten gewesen, das ich den ganzen text oder alle gesetz under die mit 5. und 6 auch schreiben hab sollen, dieweil er ainmal gar und correct under denen mit viern steet. wollet allso diser zeyt in eyl vorguet haben. Ich hett sons yetzund kein noten dienst halben kunden schreiben. Damit will ich mich euch bevelhen.

Dat. in eil zu Munchen den 4. Augusti im 37 iar.

Lucas Wagnrieder.

V.

An Georg Schulthes, factor des Herzogs von Preussen in Nurnberg.

Lieber herr Schulthes. Ich schick euch fur eur person ettliche lieder, nemblich 4, darunder das lengst das nasenlied*) ist, hat aber der Sennfl nit gemacht, yedoch habt irs yetz iar selbs an mich begert, das ichs meinem gned. hern von Preussen schikhen soll. Nu het ichs schon zu seinen gnaden gsang eingeschlossen, aber wie ich mich besonnen hab, so gedenkht es mich schimpfflich, sein gnaden ain solches rotziges nasenlied zu schikhen. yedoch wisst ir seiner gnaden prauch und mainung, was sein F. G. wolgeffellig ist bas als ich, und so ir vermaint das ichs sein F. G. schicken sold, so thut nur oben das Copert auf und legts zu dem andern, oder lasst es heraussen, wies euch gefellig ist, denn es ist kein brief drinnen, dann allein lautter gesang. Ir habt auch zway Neuer lateinische stuckh mit 4. und V. dabey, die ir mitsambt den liedern wol auf der rais mit guten gesellen, so ir die gehaben moget, singen, dieselben hab ich meinem gned. herrn nit geschriben, wollt irs aber mit gar hinein Füren und seinen gnaden geben, steet bey euch. Ich hab sunst fur sein gnaden 8 lateinische stuckh geschriben mit 4. 5. und 6. und 6 teutsche, das wellet seinen F. G. in meinem namen überantworten.

Dat. München den 4. Augusti im 38. iar.

Lucas Wagnrieder.

Jakob Reiner's „Liber Cantionum sacrarum quinque et sex vocum" in Partitur gesetzt und herausgegeben von Ottmar Dressler, Stuttgart. 9 Mk.

Wo das Werk zu beziehen ist, wird nicht gesagt und zum Besten des Herausgebers, Verlegers und Spediteurs, die sich in ein und derselben Person vereinigen, nämlich in obigem Ottmar Dressler selbst, sei erwähnt, dass man die Partitur bei obigem Herrn, Chordirektor in Weingarten (Württemberg), nach Einsendung von 9 Mk. erhält. Das Bestreben Dressler's verdient jedwede Anerkennung und Unterstützung: im 3. Jahrg. der Monatshefte p. 95 u. f. trat er mit der Biographie Reiner's hervor und als Fortsetzung edirt er nun dessen Werke und sucht sie auf den Kirchenchören Württembergs einzuführen, wie einige mir vorliegende Programme beweisen. Doch nicht dies allein, auch die

*) Wird wohl dasselbe sein, welches Schmeltzel in seiner Quodlibet-Sammlung zu 4 Stimmen 1544 unter Nr. 4 herausgab. Ob das im 4. Briefe erwähnte „Nasenlied" dasselbe, oder ein anderes ist, lässt sich nicht entscheiden. Derselbe Text wurde auch von Orl. de Lassus komponirt und ist im 3. Thl. seiner Teutschen Lieder mit 5 Stim. 1576 zu finden.

Zeitschriften zieht er heran und weiſs sie für seinen Jacob Reiner zu begeistern. Nur so ist es möglich, dass der Herausgeber seine Freude und Befriedigung findet und sich auch der Musikwissenschaft ein immer weiterer Kreis öffnet.

Jacob Reiner ist ein Schüler Orlandus de Lassus und fällt seine Hauptthätigkeit in die Jahre 1579—1604. In Weingarten wahrscheinlich geboren und später auch daselbst Kapellmeister, ist er gewiss nur wenig in die Welt hinaus gekommen, und doch war er seinen Zeitgenossen wohl bekannt, wie die in Sammelwerken damaliger Zeit von ihm vorkommenden Kompositionen beweisen. Die Deutschen standen in dieser Periode bereits unter dem Einflusse der Italiener; nicht nur, dass man die Italiener in deutschen Landen als Sänger und oberste Kapellmeister anstellte, sondern die deutschen Verleger druckten am liebsten Kompositionen von italienischen Meistern, gaben groſse Sammelwerke italienischer Autoren heraus, oder versahen deren Gesänge mit deutschen Texten. Ein deutscher Meister konnte seine Werke nicht besser empfehlen, als wenn er auf dem Titel mit fetten Lettern drucken lieſs „nach italianischer Manier componiret." Wenn sich daher in damaligen Sammelwerken ein deutscher Autorname vorfindet, so war es entweder ein guter Freund des Verlegers, oder der ungenannte Herausgeber des Sammelwerkes, oder ein weithin mächtig klingender Name. Reiner kommt zwar nur in vier Sammelwerken vor: 1591, 1596, 1604 und 1609, doch ist dies schon hinreichend, um ihn als hervorragenden deutschen Tonkünstler auszuzeichnen. — Die vorliegende Partitur ist das Erste, was in der Neuzeit von ihm veröffentlicht wird. Joh. Gottfr. Walther widmet ihm zwar in seinem Lexicon bereits eine halbe Spalte, die von Gerber und Fétis nur um Weniges vermehrt wird, doch sonst war er verschollen, und doch beweisen die 22 vorliegenden fünf- und sechsstimmigen Motetten, dass er einer der Besten und von der Natur mit reichen Gaben ausgestatteter Musensohn war. Die Zeit hat seinen Schöpfungen nichts von ihrer Frische, Ursprünglichkeit und Schönheit genommen. Auch Reiner schwelgt mit Vorliebe in dem Wohllaute der menschlichen Stimme und hat seine Freude an dem weichen Zusammenklingen und sich gegenseitigen Anschmiegen der Stimmen: ein neu erworbenes Gut der Italiener, das nur unter italienischem Himmel entspringen und groſs gezogen werden konnte. Doch blitzt es auch manchmal auf und kernige Accorde unterbrechen den sanften Fluss der Harmonie, wie in Nr. 14, Seite 46, auf die Worte „ipse vos custodiat."

Die Partitur ist sehr sauber durch Lithographie von G. F. Krauſs in Stuttgart hergestellt, was jedenfalls billiger als Plattenstich ist und zur Beachtung empfohlen wird. Weniger empfehlenswerth ist es, den sogenannten Schmutztitel zur Einleitung zu benützen, die in Kürze aus der Biographie in den Monatsheften das Wichtigste mittheilt. Darauf folgt der Originaltitel in genauer Wiedergabe des alten Druckes, die Dedication Reiner's an Joan. Christophorum, 2 Epigramme von P. L.

Schedion, das eine an Reiner, das andere an Christophorum und 72 Seiten Musik. Die Gesänge sind in den alten Schlüsseln wiedergegeben, doch durchweg in den 3 bekannten Cschlüsseln und dem Bassschlüssel. Weist der Originaldruck dagegen andere Schlüssel auf, so sind dieselben vorangestellt. Eine Transposition in andere Tonhöhe ist nirgends angewendet. Ein Verfahren was bei unseren heutigen allgemeinen Musik-Kenntnissen seine vollständige Berechtigung hat und meiner Ansicht nach das allerbeste ist. Der Herausgeber spricht sich nirgends darüber aus, ob er die Partitur stricte nach den vorliegenden Stimmen kopirt hat, ob also auch die vielfachen Versetzungszeichen in dem Originaldrucke vorhanden sind und er nirgends genöthigt war Druckfehler zu verbessern. Auch in der Partitur ist nirgends irgend eine Andeutung zu finden. Da ich selbst aus dieser Zeit für die holländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam schon so manche Partitur angefertigt habe und vertraut bin mit den fehlerhaften Drucken und der Ungenauigkeit in Angabe der Versetzungszeichen, die hier in überraschender Fülle vorhanden sind, oft wo man sie gar nicht vermuthet, und wieder bei den allereinfachsten Fällen wegbleiben und sich gleichsam von selbst verstehen, so ist es leicht erkennbar, dass Herr Dressler sich streng an das Original gehalten hat, ohne die fehlenden Versetzungszeichen bei den Cadenzen hinzuzufügen und die Auflösungszeichen bei vorhergehender Erhöhung beizusetzen. Ich führe nur einige Beispiele an, die sich auf jeder Seite wiederholen: Seite 2, Zeile 2, Takt 5, Discant: 2. Note muss cis sein; S. 4, Z. 1, T. 2 Discant muss fis haben. Ebendort im Bass, 1. Takt muss das letzte es ein Quadrat erhalten. S. 5, Z. 1, letzter Takt muss der Alt, letzte Note es heifsen, da der Discant: und Tenor II (Quinta vox) b dazu singen u. s. f. Im Uebrigen ist die Korrektheit des Druckes anzuerkennen. Die Textunterlage bietet bei Drucken dieser Zeit keine Schwierigkeiten mehr, da man sich bereits gewöhnt hatte die Worte genau unter die Note zu stellen und nicht mehr dem Belieben des Sängers überliefs. **Eitner.**

Mittheilungen.

* Katalog von J. A. Stargardt in Berlin. Nachtrag zu Nr. 113. Enthält auf Seite 14—16 eine Reihe Werke der musikalischen Wissenschaft, wie Zarlino's Istitutioni, Venet. 1589 (100 M.), Hafsler's Psalmen von Kirnberger herausgegeben, von der Hagen's Minnesänger, Lpz. 1838—61, 5 Bde. u. a.

* Auf eine neuliche Anfrage in Betreff Johann Jeeps Kompositionen diene als Antwort, dass sein Studentengärtlein zu 3—5 Stim. Nürnberg bei Wagenmann 1618, 4 Stb. in 4° 1. Theil und 2. Thl. 1614, ebendort in 4 Stb. in 4° sich auf der kgl. Bibl. in Berlin und Rathsschulbibl. in Zwickau von 1621 und 1619 befinden. Der 1. Theil (ohne

Bassus) liegt noch auf der Bibl. der Ritterakademie in Liegnitz. Andere Ausgaben sollen nach der Vorrede im 1. Theil bereits 1607, 1609 und 1613 erschienen sein. Beide Theile enthalten je 17 deutsche Lieder. Das letzte Lied im 2. Theil ist auf den Tod Haufsmann's komponirt. Ob es Valentin aus Gerbstädt ist lässt sich nicht ersehen, möchte es aber bezweifeln, denn Jeep hat gewiss das Spottgedicht auf ihn gekannt, was Haafsmann der deutschen Ausgabe von Johann Jacob Gastoldi's Tricinia (Nürnbg. 1607 Kauffmann) beigegeben hat und welches mit den Worten beginnt: „Jep, Dillentent, derselbe Fent" etc. Aufserdem soll er noch veröffentlicht haben: Geistl. Psalmen mit 4 St. Nürnbg. 1607 und Tricinia mit deutschen Texten von Marenzio komponirt. Nürnbg. 1610 (nach Gerber und Fétis). Ob letztere nicht etwa die von Haufsmann 1606 herausgegeben sind (vide Monatshefte I, 75) wage ich nicht zu entscheiden. Aus den geistl. Psalmen hat von Winterfeld und Schoeberlein 8 Gesänge in neuerer Zeit veröffentlicht (vide Verz. neuer Ausg. alter Musikwerke). Jeep war aus Dransfeld gebürtig, doch liegt dies nicht in Sachsen, wie Fétis sagt, sondern im Braunschweigischen und zwar in der Nähe von Göttingen. Gerber schreibt Drausfeld, was auch falsch ist. Fétis hat sich durch den Titel auf dem Studentengärtlein 1. Theil verleiten lassen, wo es heifst: Johann Jeep, Dransfeldensem Saxo-Brunsvvigum. Jeep lebte in Nürnberg.

* Die Musik-Zeitungen, welche für die Gegenwart sorgen, würden sich ein grofses Verdienst erwerben, wenn sie denjenigen Verlegern, die gangbare und allgemein annerkante Musikwerke in immer neuen und neuen Ausgaben verbreiten und dieselben in der schlauderhaftesten Weise herstellen, einmal tüchtig zu Leibe rücken wollten. So weist jeder neue Stich von Chopin's Nocturne op. 9 Nr. 2 in Esdur, dieser reizende Satz von nur 2 Seiten, immer neue und gröbere Fehler auf, Fehler, die ein Dilettant gar nicht erkennt und sie für baare Münze nimmt. Neuerdings schliefst sich auch der neue Stich von Mendelssohn's Capriccio in Edur (resp. Emoll) op. 14 an. Obgleich die Sorgfalt der Breitkopf und Härtel'schen Verlagshandlung bei manchen Verlagsartikeln anzuerkennen ist, so wäre es doch hohe Zeit den Chopin einer Kommission von Fachmännern zur Revision zu übergeben, denn dort steckt noch mancher Irrthum und Druckfehler.

* Als Mitglied sind eingetreten die Herrn Th. Böttcher in Cannstatt (Württemberg) und Kapellmeister H. M. Schletterer in Augsburg.

* Die 2. Lieferung des 3. Jahrganges der Publikation hat sich leider so verspätet, dass dieselbe erst im neuen Jahre versendet werden konnte. Die Officin von Röder in Leipzig besafs das Manuscript seit Februar 1875 und trotz aller Vorstellungen und Mahnungen wurde der Stich erst Ende Dezember vollendet. Für die Folge ist eine andere Einrichtung getroffen und werden hoffentlich solche Störungen nicht mehr eintreten.

* Ludwig Senfl's Portrait in photolithographischer Nachbildung, welches dem 4. Jahrgange der Publikation beigegeben ist, kann einzeln durch die Buchhandlung von Leo Liepmannssohn in Berlin für 2 Mk. bezogen werden.

* Eine Beilage Musik: Das deutsche Lied, 2 halbe Bogen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VIII. Jahrgang. 1876.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition von Leo Liepmannssohn, Buchhandlung und Antiquariat in Berlin W. Markgrafenstrasse 52. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 4.

Zweiter Nachtrag zu Caspar Othmayr.

Mithgetheilt von **Th. Böttcher.**

Ueber diesen bedeutenden Tonkünstler giebt uns noch der Graf Hugo v. Walderdorff interessante Notizen, welche wir in Dom. Mettenleiter's Musikgeschichte der Oberpfalz, 1867, pag. 261, im Auszuge verzeichnet finden, und im Wesentlichen hierdurch für Diejenigen, denen genanntes Werk schwer zugänglich ist, mittheilen. Caspar Othmayr ward ungefähr 1519 zu Amberg geboren als der Sohn des Bürgers Niklas O. und seiner Gemalin Margaretha, welch letztere a. 1545 noch am Leben war; der Vater starb früher. Ueber C.'s Jugend, Studien etc. ist uns bisher nichts bekannt geworden. Zum ersten Mal erscheint er 1545 als Magister artium und lässt sich vom Bürgermeister und Rath Amberg's einen Geburtsbrief ausstellen. In demselben Jahre kam er als Schulmeister und Rector an die Klosterschule zu Heilsbronn, bewarb sich aber schon 1546 um ein Canonicat zu St. Gumbert in Ansbach, „damit er sein Leben und Wesen allein haben und sich seiner Kunst seines Gefallens ihm selbst und andern zum Nutz brauchen möge.“ 1547 wurde er Canonicus. Der Abt Greulich gab ihm bei seinem Abgange von Heilsbronn unter anderem das Zeugniss: „Er ist vor Andern in unserm Lande ein hoch und weit berühmter Musicus.“ Im nämlichen Jahre heirathete er die Tochter Anna des Heilsbronner Richters Hans Hartung*), und erhielt die Erlaubniss mit seiner Frau im Heilsbronner

*) Dieser sein Schwiegervater, gebürtig aus Ansbach, war ein guter Jurist und kenntnissreicher Mann, ein Freund und Kenner des geistlichen Gesanges. Vier von ihm geschriebene Bände enthalten mehrstimmige kirchliche Gesänge zur Messliturgie,

Hofe zu Ansbach wohnen zu dürfen. 1548 war er Probst in Ansbach geworden laut Original-Urkunden im königl. Archiv-Conservatorium zu Nürnberg. Durch eine unglückselige Meinungsverschiedenheit zwischen der Vormundschaft des unmündigen Marggrafen von Ansbach und dem Marggrafen von Bayreuth, ward ihm jedoch diese Stelle von erstgenannter Seite, nachdem die beiden Marggrafen sie rechtmäfsig an ihn vergeben hatten, streitig gemacht, es erwuchs ihm ein Mitbewerber und damit ein höchst ärgerlicher Prozess, welcher erst mit dem Tode Othmayr's seinen Abschluss fand.

O. starb nach langwieriger, schwerer Krankheit in Nürnberg, wohin er sich hatte bringen lassen, ward aber zu Ansbach begraben, wo sein Grabstein in der Kirche zum heiligen Kreuz folgende Inschrift trägt:

„Anno Dni. 1553 den 4. tag des monats februarij Ist in Christo verschiden zu Nürnberg Der Erwürdig wolgelert Auch weit berümbt Componist und Musicus Herr Magister Caspar Othmayr Probst und Canonicus Sant Gumprechts Stifft zu Onoltzbach so alhie begraben welchem Gott wolle verleihen ein fröliche aufferstehung und das Ewige Leben Amen.“ In genannter Stiftskirche befand sich noch folgende Inschrift auf einer hölzernen Tafel in Lapidar-Buchstaben:

Grande decus musis mundo praeclarus in amplO
Alterna Othmarus laude perennis eriT
Summis praepositi . . . . Noribus . . . H
Parcarum invidia scandit in . . . orcuM
Antiqua ne fide viri . . . A
Regibus et ducibus clarus et amplus honoR
Vincere nec potuit dulci nec flectere cantU
Saevas o' fera mors nec cohibere manu S.

Von seinen Werken erwähnt Mettenleiter 18 No. als in verschiedenen Sammlungen zerstreut, wir wissen im Augenbick nicht, ob Tricinia, Bicinia und die von Gerber erwähnten weltlichen Lieder 1551 darunter einbegriffen sind. Ein 5stimmiges Werk, wahrscheinlich das bei Becker angegebene, Nbg. 1547, ist eines der sonderbarsten, welche die Musikgeschichte überhaupt kennen dürfte, denn es macht den Versuch, die Wappen hoher Häupter in Musik zu setzen. Othmayr hat daher mit Bezug auf Plastik und Malerei der Musik unsere kühnsten Komponisten der Neuzeit bereits überflügelt, und dürfte sich ihm nur jener Komponist an die Seite setzen, der unlängst die Verfassung der Vereinigten Staaten von Nordamerika in Musik setzte und als Oratorium aufführen liefs. Das Othmayr'sche Werk zeigt zu mehreren Malen sein Bildniss aet. 28 a. 1547, verfertigt und hübsch in Holz geschnitten von M. O. (Maler Michael Ostendorfen) zur Zeit als O. nach Ansbach kam. Unter dem

---

auch Melodien aus der Reformationszeit mit Angabe der Komponisten, darunter: Der Tag der ist so freudenreich etc. Anno 1554 (!) vom Mag. Casp. Othmayr. — (In Erlangen.)

Bilde stehen folgende Disticha: Sic oculos Othmar, frontem, sic ora ferebat — Dum caneret Clario carmina digna Deo, — Ingenium (cum sit divinae mentis imago) Mortalis poterit pingere nulla manus. Von diesem Bildniss giebt es eine spätere Reproduction in Kupferstich.

Am 8. Januar 1550 überschickte O. dem Magistrat zu Nürnberg „Gratulatori — Gesenge zu lob des Printzen aus Hispanien, des geliebten Sohnes unseres genedigsten Herrn der Römischen Kaiserl. Mayestät." (a. 1549 reiste Philipp II. durch Deutschland zu seinem Vater Carl V. nach Brüssel.) Hierfür erhielt er eine Verehrung von 12 Thalern. O. scheint auch schon früher demselben Magistrate Kompositionen zugeschickt zu haben.

Schmeltzel's Vorwort zu seinem deutschen Liederbuche von 1544.

Da das Liederbuch jetzt theilweise in den Beilagen der Monatshefte in Partitur erscheint, so ist es wohl von Interesse den Sammler und Herausgeber desselben etwas genauer kennen zu lernen. Schmeltzel war Dilettant, wie der Nürnberger Liedersammler Georg Forster, und Stadtschreiber in Wien, ein damals wohlangesehener Posten. Sein Anverwandter, Johann Petrejus in Nürnberg, derselbe der 1539 und 1540 den ersten und zweiten Theil der Forster'schen Liedersammlung druckte und verlegte, hatte sich an ihn gewendet und den Auftrag ertheilt, eine Sammlung deutscher Lieder zu veranstalten und ihm zum Verlage zu übergeben. Dies giebt uns zugleich Gelegenheit in andere Verhältnisse einen Blick zu thun. Otto Kade stellt bereits in der Einleitung zu Joh. Ott's Liederbuch von 1544 (Publikation, Jahrg. IV in 8° pag. 18) die Vermuthung auf, dass die damaligen Verleger, (hier ist speciell Ott und Senfl genannt) die Komponisten aufforderten oder bei ihnen geradezu bestellten: ihnen dies oder jenes zu überlassen, zu komponiren oder zu sammeln. Petrejus in Nürnberg hatte, wie bereits gesagt, die ersten zwei Liedersammlungen Forster's verlegt, und wir erfahren aus den Einleitungsworten des nachfolgenden Vorwortes, dass Petrejus der anregende Theil gewesen ist, gerade wie er dann Schmeltzel aufforderte; außerdem hatte er 1540 eine Motettensammlung, von Forster veranstaltet, gedruckt und 1543 konnte er bereits von dem 1. Theile der deutschen Liedersammlung eine neue Auflage machen. Sein Unternehmen erfreute sich daher der besten Aufnahme. Hier muss er sich aber mit Forster überworfen haben, denn der 3. Theil von 1549 und die späteren Auflagen des 1. und 2. Theiles erschienen bei Berg und Neuber in Nürnberg. Petrejus suchte daher gleich Ersatz in Wien bei dem Musikliebhaber Schmeltzel und verlegte 1544 obiges Liederbuch mit den Quodlibets. Das Vorwort lautet:

Dem Edlen und Ernvesten Herrn Frantzen Igelſshofer, Rö. Kü. May. etc. Rathe und Secretari, Statschreiber zu Wien in Osterreich, entbeut ich Wolffgang Schmeltzel Burger daselbst, mein geneigt gutwillig dienst zuvor.

Ernvester Herr, mir hat der fürnem, geleert und künstreich Johann Petreius, Burger und Buchdrucker zu Nürnberg, mein sonder verwanter lieber herr und freundt, meermals geschriben und begert: jme noch ein teil guter teutscher liedlein zusamen zu klauben und in den druck zugeben, welche bit und begern, nach dem er allen Musicis mit sonderlicher kunst und befleiſsigung nit allein forderlich, sonder gar hilflich für billig geacht, und keines fals abschlagen mügen, und hab mich derhalben bei allen meinen guten verwanten bemüet, den aller künstlichsten, eltisten, seltzamsten und besten teutschen gesang, so ich im land Osterreich und anderswo bekommen mugen, zusammen gelesen, welcher gesang für war von seltzamkeit wegen, manchen trefflichen, mittern (mittleren) und ringern (geringeren) man zu singen billig anreitzung geben sollte; darinnen auch der rechten künstlichen Componisten schnelligkeit und je zu zeiten frembde aber rechte angenome (angenommene oder angenehme) art zu setzen, gespürt und gesehen, wie mit groſser kunst, müe und fleiſs, sie so manche tenores (Melodieen) aus allerlei unterschidlichen und gemischten tonis (Tonarten) in einander und zusamen gebracht. Das konten die rechten Musici und doch liebhaber diser frölichisten und angenemen kunst wol ausrechnen. Und wie wol Euer Ernvest ein gröſsers umb mich verdient, auch merer und höher Ern werdt ist, so schenk und schreib ich sie E. E. als meinem günstigen lieben Herrn und Mecenati zu. Dann ich gewisslich wol weiſs, seitmals E. E. nit allein ein Theoricus, sondern auch ein treffenlicher, künstlicher und lieblicher Practicus Musicus ist, das ich E. E. nichts liebers, angenemeres noch besseres schenken kan und mag, dann disen gesang; des verhoffens, E. E. werde sich mit dem, nach schweren wichtigen müsamen gescheften und handlungen gemeinen nutz und wolfart belangend, damit E. E. teglich beladen erkücken, wie König Saul, so er von dem bösen geist geplagt, durch die Musicam des küniglichen Propheten Davids erledigt wardt. Dann dise liebliche kunst vil schwerer trauriger pöser gedanken hinweg nimbt. Darumb muss es sonderlich ein grobe art und eigenschaft an einem menschen sein, der nit mit diser kunst belustiget, frölich und guter dinge gemacht werden solte. — Nun ergeht sich Schmeltzel nach alter Weise in Aufzählung der bekannten Wirkungen der Musik, wo sie stets die Persönlichkeiten aus dem grauen Alterthume herbeiziehen, wie Alexander, Nero, Agamemnon; auch die Delphine und die Singvögel müssen zum Beweise dienen. Am Schlusse giebt er noch ein hübsches Histörchen, was sich auf den Vater des Franz Igelſshofer bezieht: „Herrn Georgen, Probst zu Closter Neunburg seligen, welcher seinem Schulmeister und singern, so sich vor seinen gnaden beklagten: sie

möchten von dem sauren wein nit singen (d. h. sie erhielten als Bezahlung sauren Wein geliefert), gar ein geschwinde Antwort gab: ob sie von dem sauren wein nit singen möchten wie die Zeifslein, so sollten sie singen wie die Raben.“ Die folgenden wenigen Zeilen sind allgemeine Höflichkeitsformen. Unterzeichnet ist sie „Datum Wien zu den Schotten den 6. tag Februarij, Nach Christi unsers Heylands geburt der wenigern zal in dem 44. jar.“

Johann Jeep.

Auf eine Anfrage meinerseits, brachte die letzte Nr. der Monatshefte Seite 31 einige darauf bezügliche Nachrichten, nebst Angabe der Druckwerke Jeep's und die Fundorte derselben. Ich kann diesem heute noch Einiges hinzufügen.

Jeep ist, wie ich bei Nachforschungen in Dransfeld selbst, wo z. B. ein Postverwalter dieses Namens lebt, erfahren habe, wirklich dort geboren; aber Alles was ich gefunden, ist seine karge Erwähnung in einem Verzeichnisse denkwürdiger Personen aus Dransfeld, welche im 17. Jahrh. gelebt haben, nämlich: „Johannes Jeep, Gräflicher Hohenlohischer Capellmeister.“ Es kommt dort auch noch vor: „Hieronymus Pleis, Didascalus et organista nobilium a Steinberg in Brüggen“ (bei Elze.) Alle Kirchenbücher, wenn solche etwa bis 1580 zurückreichten, sind bei mehrfachen Bränden und Plünderungen verloren gegangen. Vor dem letzten Brande 1834 ist gerade noch eine Chronik und ein plattdeutsches satyrisches Volksepos (von den „Hasenmelkern und Asinusfretern“ — Dransfeldenser und Göttinger) abgedruckt; aus der Chronik erfahren wir z. B., dass 1613, 1615 und 1622 zu Dransfeld öffentlich geistliche Comödieen durch den Rektor Georg Grünewald aufgeführt sind: von der Susanna, vom reichen Mann und armen Lazarus und auch eine weltliche. Der Musik dabei wird nicht gedacht; doch könnte dies auf geistige Anregungen für Jeep's Jugendjahre schliefsen, wenn dergl. auch schon damals geschahen. Nach dem 30jährigen Kriege scheint das Volksleben in Dransfeld ertödtet zu sein, wenigstens wurde der genannte Rektor von Tilly's Leuten zu München ermordet; sein Sohn gleichen Namens war der Verfasser der Chronik und des obigen Volksgedichts u. s. w. Walther, Gerber im alten und neuen Tonkünstler-Lexikon führen ihn auf, Adelung, Fortsetzung des Jöcher'schen Gelehrten-Lexikon, nennt ihn einen Kapellmeister zu Weickersheim. Mendel's neues Musikal. Conserv.-Lexikon setzt seinen Tod um 1650 zu Ulm an. Ob dies auf authentischen Nachweisen beruht, weifs ich nicht. Sein Portrait von Ulrich gestochen (1637?), sowie eins im Besitze des Herrn Th. Böttcher in Cannstatt vom Jahre 1635 deuten ebenfalls auf die erste Hälfte des 17. Jahrh. Seine Werke

sind erschienen von 1607 bis 1621 in Nürnberg, 1648 zu Ulm. Jeep nennt sich selbst: Dransfeldensis Saxo-Brunswigus. Hier muss man allerdings die damaligen und jetzigen geographischen oder territorialen Verhältnisse unterscheiden, welche Walther Dransfeld nach Braunschweig, Fétis dasselbe nach Sachsen (also Königr.) verlegen lassen. Als Jeep lebte, war noch der niedersächsische und obersächsiche Kreis, ferner war Dransfeld damals in der braunschweigischen Landeslinie des welfisches Hauses belegen; nach vielen Theilungen hin und her, blieb Dransfeld (und Göttingen) schliefslich unter Hannover, -- also nicht unter Braunschweig. In dem Spottgedichte von Haufsmann auf Jeep, könnten vielleicht, wenn die Lokalsage von den „Hasenmelkern", auch vom Dransfelder Bier als „Hasenmilch" nach Nürnberg gedrungen, dergl. Anzüglichkeiten enthalten sein. Der Anfang mit „Dilettant", „Fant" ist wohl nicht ernstlich auf Jeep's Werke gemünzt, denn z. B. sein phrygisches: „Ach Gott und Herr, wie grofs und schwer!" ist ganz vorzüglich; auch war er doch später Kapellmeister.

A. Quantz.

Diesem kann ich nach einer nochmaligen Durchsicht des in No. 3 erwähnten Studentengärtlein's von Jeep aus den Jahren 1614 und 1618 noch Folgendes beifügen. Zuerst lasse ich das bereits erwähnte Spottgedicht aus Haufsmann's Druckwerk von 1607 folgen (Exemplar auf der kgl. Bibliothek in Berlin, inkomplet):

Jep, Dillentant, derselbe Fent*) wenn jr ihn kennt, bei Jungfer Jütten safs allein, das dunket ihn sehr hübsch und fein.

In solcher ehr gedachte er bald hin, bald her, was er wolt brauchen nur für wort, die bei der Lieben weren gehort.

Jep, unverzagt, die schöne Magd gar freundlich fragt: „Mein liebe Jütt, efst jr auch Speck?" Sie lachte, da rürt sich der Jeck.

Jep meinet schlecht, der gute Knecht, so mir ist recht, er hetts getroffen unverzagt, hierauf zu jr noch weiter sagt:

„Ist euch zu hand aus Ungerland nichts neus bekannt?" Sie antwortet jm mit bescheid: „Ich weifs es nicht, fragt ander Leut."

Jep in sich geht und gern sein red verbessert hett, sprach: „Wie viel küh habt jr im stall, habn sie gekalbt auch allzumall?"

Hiermit er ganz verlor die schanz, der Alefanz. Drum steht stillschweigen dem wol an, der mit vernunft nicht reden kan.

Man könnte zwar annehmen, dass hier irgend ein anderer Jep oder Jeep gemeint sei, doch passt die Bezeichnung „Dilettant" so genau zu allem Anderen, dass man gewiss nicht fehl geht, dieses Gedicht auf Johann Jeep zu beziehen. Jeep war damals noch in jungen Jahren, denn nicht nur das Portrait im Tenor des 1. Theils des Studentengärtlein, gestochen von Heinrich Ullrich 1613, zeigt uns einen jungen Mann, dessen

*) Fent von infant, Knabe, hier im verächtlichen Sinne.

flaumiger Bart, kaum die ersten Jahre überstanden hat, sondern auch eines der vielfach beigegebenen Gedichte zu dem Werke (jedes der 8 Stimmbücher weist mehrere auf, die theils von Studenten, theils von Gelehrten, auch einige von kleinen Cantoren herrühren, der einzige bekannte darunter ist Valentin Diezelius, Witzenhusanus Hassus, pro tempore Scholae Laurentianae apud Noribergenses Cantor) trägt die Ueberschrift (im Altus. 2. Th. von 1614) „Humanissimo et ornatissimo juveni viro, Domino Johanni Jeepio, Musicorum suavissimo et praestantissimo." Als daher Hauſsmann das Gedicht verfasste, war er noch 6 Jahre jünger, also ein ganz junges Bürschchen, was sich vielleicht durch Arroganz und Prahlerei mit seinen Kompositionen bei den älteren Musikern unangenehm machte. Die beiden Vorworte zu dem Studentengärtlein bieten nirgends irgend eine Andeutung auf seine Persönlichkeit, doch da er sich stets nur mit seinem einfachen Namen, ohne Titel oder irgend eine Bezeichnung unterschreibt, nicht einmal Musicus„ so ist es umsomehr gerechtfertigt, ihn für einen Dilettanten zu halten; denn die damals Musik studirten, mussten eine lange Laufbahn hinter sich haben, ehe sie zum selbstständigen Schaffen von Musikwerken kamen und hatten eher Amt und Würden als Gelegenheit auf ihre gedruckten Werke stolz zu sein Dieses Spottgedicht auf ihn muss aber nicht das Einzige gewesen sein, was seinen Stolz gekränkt hat, denn in beiden Vorworten spricht er sich sehr deutlich über die erlittenen Kränkungen aus und zwar bittet er seine Gönner am Schlusse des Vorwortes zum 1. Theil, gezeichnet: „Nürnberg am tage Matthaei 1617", „mich sammt meinem zartgrünenden Hortulis vor des Lästerzüngigen Zoili invasion getreulich zu defendirn." Und im 2. Theil, der mit „Nürnberg am Tage Martini 1613" gezeichnet ist: „auch im nothfall vor dem giftigen Schlangenbisse des Zoili und seines anhangs getrewlich zu defendiren." Wenn Jeep in späteren Jahren auch zu dem Posten eines Kapellmeisters an kleinen Kapellen gelangte und man daran die ältere Bedingung stellen wollte, dass nur studirte Musiker zu so einem Posten berechtigt waren, so muss man wieder in Anschlag bringen, dass diese Zeit in den dreiſsigjährigen Krieg fällt und diese Schreckenszeit alles in Auflösung brachte und jedwede Bedingung, Voraussetzung und Folge über den Haufen stieſs. Man sehe sich nur das kleine Verzeichniss der Kantoren und Organisten in Sonnenwalde an (Monatsh. VI, 125), so zeigt es sich, dass im 16. Jahrh. nur wohlstudirte Musici angestellt wurden, während von 1627 ab man nahm, was man erlangen konnte, so dass sich der Kornschreiber und Organist in einer Person vereinigten. Schlieſslich sei noch das Gedicht mitgetheilt, was im 2. Theile von 1614 unter Nr. 17 auf Hauſsmann's Tod gedichtet und komponirt sich vorfindet. Es wurde in dem vorigen Monatshefte gesagt, dass sich dasselbe keinenfalls auf Valentin Hauſsmann aus Gerbstädt beziehen könne, und doch bleibt fast keine andere Deutung übrig, denn Hauſsmann gab 1609 sein letztes Werk

heraus, muss also um die obige Zeit bereits todt gewesen sein und könnte das Gedicht daher sehr wohl sich auf seinen Tod beziehen. Hier bedarf es noch gründlicher Forschungen und glücklicher Entdeckungen, um Zusammenhang und sichere Daten zu erhalten. Das Gedicht lautet:

Mortuus Hausmanus vivit in aede poli. à 5.

Musica liebe schwester mein, sing mir ain traurigs liedelein: Ach lass dichs nicht verdriefsen, weil unser liebster freund, der es so gut mit uns gemeint, vom todt ist weggerissen.

Musica. „Sag mir wer ist derselbig mann, dass ich ihn auch beweinen kan mit gar kläglichen stimmen? Ich will mit dir gern tragen leid, wiewol mir sonst nur fröligkeit bei leuten will geziemen."

Venus. „Haufsmann, so heifset der name sein, diesen ganz bitterlich bewein, weil er dein lob gepriesen; der mir auch hat viel junger leut durch seine kunst und liebligkeit zu dienen zu gewiesen."

Musica. „Nun muss ich ja von herzen mein gar lang und traurig bekummert sein, weil dieser mann gestorben. O Haufsmann, du getreuer freund, ein stein ist der dich nicht beweint: grofs lob hast du erworben!

Eitner.

Pohl (C. F.). Joseph Haydn.

Erster Band. Erste Abtheilung. Berlin. Verlag von A. Sacco Nachfolger (A. E. Glücksberg.) 1875 gr. 8° XX, 422 Seiten und 1 Tafel. Pr. 9 Mk.

Das Vermächtniss Jahn's wäre somit angetreten und der Cyklus der Biographieen der fünf gröfsten Meister des deutschen Vaterlandes: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven geschlossen. Es bleibt nur noch der eine Wunsch übrig, dass die Biographen ihre Biographieen auch eher beschliefsen als ihr eigenes Leben. Bei Mozart-Jahn ist es in Erfüllung gegangen, dagegen Händel-Chrysander, Beethoven-Thayer, Bach-Spitta und Haydn-Pohl harren noch der Vollendung,. obgleich über manche schon mehr als ein Jahrzehnt dahin gestrichen ist. Jahn hat einst sehr gut gewusst, dass er sein Vermächtniss in gewissenhafte Hände legt, und wenn die Diction des Biographen sich auch nicht aus dem schlichten erzählenden Tone emporschwingen kann, so passt dies gerade eher auf Haydn, den schlichten einfachen Handwerkerssohn, als auf irgend einen anderen. Was aber Genauigkeit, Sachkenntniss, Verwerthung des Materials betrifft, steht Pohl den übrigen Biographen völlig gleich, verdient sogar den Vorzug vor denen, die über Sachen mit Autorität sprechen und doch schliefslich eine völlige Unkenntniss zeigen. Haydn's erstes Drittel seines langen Lebens hat mit dem Leben der übrigen Meister so wenig Aehnlichkeit, ist überhaupt gar nicht darauf angelegt: den grofsen Meister einst sich daraus entwickeln zu

sehen, dass der Biograph, statt die Stufen des Olymps zu erklimmen, in die Kläglichkeit des gewöhnlichen Lebens hinabsteigen muss und ein bürgerliches elendes Leben verfolgen soll, was sich scheinbar des Verfolgens kaum lohnt. Während die Heroen der Musik eine frühzeitige aufserordentliche Begabung und Entwickelung ihres immensen Talentes zeigten, die alle Welt in Staunen setzte, erreicht Haydn das dreifsigste Jahr ohne über das Niveau des Allgewöhnlichen hinwegzukommen. Haydn musste ein so hohes Alter erreichen, um seinem Genie die gehörige Zeit der Entwickelung und Ausbildung zu gewähren, sonst wäre er nie der Begründer der neuen Zeitepoche in der Kunst geworden. Mozart und Beethoven hatten Haydn längst überholt, obgleich sie die Kunst-Epigonen desselben waren, als Haydn sein bedeutendstes Werk, die Schöpfung, schrieb (1798 vollendet). Haydn ging unbeirrt seinen Weg weiter und liefs sich von den Stürmern der Neuzeit in keiner Weise beeinflussen. Langsam sich entwickelnd, ist er bis zum letzten Athemzuge seinem Genie gefolgt und hat vollendet was er begonnen hat. Wir haben hier den einzig dastehenden Fall in der Kunstgeschichte, dass eine Kunstperiode erst zum Abschlusse gelangt, während die neue schon in vollem Glanze sich Bahn gebrochen hat, und ohne dass eine die andere zu verdunkeln im Stande ist, geht die eine fest und sicher ihrem Abschlusse entgegen, während die andere alles Frühere umzustofsen droht.

Der erste vorliegende Band von Pohl, dem noch 2 Bände folgen, die im Jahre 1878 vollendet sein sollen, reicht bis zum Jahre 1766, als Haydn nach Gregor Joseph Werner's Tode in die erledigte Stelle als Kapellmeister der fürstl. Esterhàzy'schen Musikkapelle einrückt. Pohl ist es durch seinen unermüdlichen Fleifs und durch Glück begünstigt gelungen, selbst über die frühesten Jahre Haydn's völlige Klarheit zu verbreiten. Er verfolgt ihn auf Weg und Steg, weifs ihn in der ärmlichsten Dachkammer aufzufinden, ja selbst die Familien und die Wohnhäuser, wo er einstmals ein Unterkommen in seiner Noth und Verlassenheit fand, sind seinen Nachforschungen nicht entgangen. Das Vorwort giebt genaue Rechenschaft über die Quellen und Hilfsmittel, die ihm zu Gebote gestanden haben, und ansehnlich ist die Reihenfolge der Männer, die ihm hilfreiche Hand geleistet haben.

Pohl hat sich seinen Vorgängern in Behandlung des Stoffes in der Weise als ebenbürtig angeschlossen, dass er sich nicht darauf beschränkt das Lebensbild des Meisters zu geben, sondern zugleich eine Geschichte der damaligen Kunst, ihrer Vertreter und der sozialen Verhältnisse giebt. Aus diesem Rahmen tritt Haydn nach und nach heraus und wir erhalten ein lebendiges Bild von seinem Streben, seinen Drangsalen und seinem Charakter, der trotz alles Missgeschickes nie den gutmüthigen und lebensfrohen Grundton, der so gar oft in Neckerei und Uebermuth ausartet, verliert. Bei der Masse des Materials, was sich nach und nach dem

Verfasser zur Verfügung stellte, ist er wohl nicht überall mit weiser Sparsamkeit in der Verwerthung desselben verfahren, denn es will uns manchmal scheinen, als wenn er zu viel Werth auf die Nebenpersonen und Nebenumstände gelegt hätte. Bei jedem Auftreten irgend einer Persönlichkeit, oder Nennung irgend eines Ortes ist auch gleich die Beschreibung zur Hand, die manchmal nahe die Grenze der Weitschweifigkeit streift. Einige Worte als Anmerkung würden oft genügen. Dagegen ist wieder die Sorgfalt nicht genug anzuerkennen, mit der alle jene Persönlichkeiten behandelt werden, so dass der Kunstgeschichte sich hier eine reiche Quelle des verschiedensten Materials eröffnet, und wenn der Verfasser am Schlusse des Werkes einen ausführlichen und gut gearbeiteten Index giebt, der vorläufig schmerzlich vermisst wird, so bietet das Werk ein kostbares Quellenmaterial dar.

Wir dürfen nicht unerwähnt lassen, dass bei Besprechung der Kompositionen, die in die erste Periode Haydn's fallen, nicht nur die richtige Einordnung in die Jahre, oder wenigstens annähernde Zeit beachtet, sondern auch stets ein thematisches Verzeichniss eingefügt ist. Dies letztere ist bei der Seltenheit mancher Haydn'schen Werke von großem Werth und ein wesentlicher Mangel bei den Biographieen über Händel und Bach. Am Schlusse des Bandes sind von Seite 379—422 eine Anzahl Aktenstücke mitgetheilt, die sich theils auf Haydn selbst, theils auf Aufführungen beziehen und ferner reihen sich ihnen einige ältere Kompositionen Haydn's an.

Noch sei dem Referenten dieses gestattet den Wunsch auszusprechen, dass der hochgeehrte Verfasser sich einer besseren Gesundheit als bisher erfreuen möchte, damit er ungehindert das große Werk zum eigenen Ruhme und zum Besten der Musik-Wissenschaft zu vollenden im Stande sei.

Mittheilungen.

* In der Biographie Sixt Dietrich's (Publikation, Jahrg. IV in 8⁰ pag. 49 u. 50) ist gesagt, dass Dietrich zwar mit dem Beinamen Augustanus bezeichnet wird, man darunter aber schlechtweg Augsburg verstehen könne, eine schwer zu beweisende Behauptung sei, und ist Fétis der Vorwurf gemacht, diese Annahme verbreitet zu haben. Hiergegen erhalte ich von dem Vorsteher der Kunstsammlung in Basel, Herrn Dr. His, folgende Mittheilung, welche die obige Annahme mit Beweisen belegt und allerdings den Sprachgebrauch documentirt, dass man für Augusta Vindelicorum auch kurzweg Augsburg mit Augusta bezeichnete. Herr Dr. His schreibt: „In der Münchener Pinacothek befinden sich mehrere Bilder des älteren Holbein und Hans Burgmair's mit der Bezeichnung Augustanus. Z. B. im 1. Saal No. 53: „De pictum

per Johannem Holbain Augustensem 1502." In dem nämlichen Saale No. 73: „MDXXVIII Joan Burgkmair pictor augustanus faciebatur." In Augsburg selbst findet sich diese Bezeichnung bei Burgmair auf folgenden Gemälden der dortigen Gallerie: Nr. 1 und 44, das erstere aus dem Jahre 1529, das andere von 1519. Auf einem seiner frühesten Bilder (1504) unterzeichnet er sich dagegen in deutscher Sprache: „Hanns Burgkmair, Maler von Augspurg." Auch vom Ende des 16. Jahrh. sind mir in Betreff Holbein's mehrere Stellen bekannt, wo er Augustanus genannt wird, so z. B. in einem Manuscript des Rechtsgelehrten Lud. Jtelin in Basel: Hans Holbein Augustanus patre aurifabros, pictorem nullum. Sodann: Joan Holbein augustanus profectus est commendatus ab Erasmo Rot. Angliae Regi in Angliam etc. So weit Dr. His. Ich selbst, darauf aufmerksam gemacht, kann heute diesen Beweisstücken noch andere hinzufügen, so heifst die Druckerfirma zum Compendium von Gumpelzhaimer: „Augustae Excusum typis Valentini Schönigij. Anno 1591, während Gumpelzhaimer die Dedication mit Augusta Vindelicorum unterzeichnet. Auch die Ausgabe von 1600 trägt die gleichen Worte. Die neuen teutschen geistlichen Lieder mit 3 Stimmen von Gumpelzhaimer tragen die Druckerfirma: Augspurg durch Valentin Schönigk 1591. Schönigk war demnach ein Augsburger Drucker. Somit wäre bestimmt festgestellt, dass man im 16. Jahrhunderte unter Augusta stets Augsburg verstand, auch ohne nähere Bezeichnung, und Sixt Dietrich demnach ein Augsburger ist. Die Ausgabe der Hymnen von 1545, worauf er mit Augustanus bezeichnet ist, besorgte er selbst und war deshalb mehrfach in Wittenberg und lässt sich daher annehmen, dass auch der Titelwortlaut seine eigene Angabe ist.

Hierbei sei noch einer anderen Stadt gedacht, bei der ein umgekehrtes Verhältniss beim Gebrauch des lateinischen Namens stattfand, und zwar betrifft dies die schweizerische Stadt Basel. Bei der Biographie Ludwig Senfl's (a. a. O. p. 70) handelt es sich bei Feststellung des Geburtsortes Senfl's darum, zu beweisen, ob im Anfange des 16. Jahrh. unter „Augusta Rauracorum" Basel oder das jetzige kleine Dorf Baselaugst, der einstige Römersitz, zu verstehen sei. Schubiger behauptet das Erstere, während Dr. His nur ein einziges Druckwerk von 1556 aufgefunden hat, welches für Basel die Bezeichnung Augusta Rauracorum wählt, während es sonst durchweg „Basilea Rauracorum" heifst.

Herr Dr. His theilt mir nachträglich noch Folgendes darüber mit: „In Betreff der bei Senfl's Heimath in Frage kommenden Bezeichnung „Augusta Rauracorum" sind mir erst gestern zufälliger Weise zwei Beispiele unter die Augen gekommen, wo dieselbe auf Basel angewendet wurde, nämlich in den Aufschriften zweier Briefe eines französischen Gelehrten Gilbert Cousin (Gilbertus Cognatus) aus den Jahren 1552 und 1553 an hiesige (scilc. Basel) Gelehrte. Da dieser Cognatus aber zugleich der Verfasser des schon früher erwähnten Buches von 1556

ist, welches Augusta Rauracorum als Druckort angiebt und damit Basel bezeichnet, so bin ich nur um so mehr in der Ueberzeugung bestärkt, dass die Bezeichnung durchaus ungewöhnlich und eigentlich nur die Marotte dieses Cognatus oder vielleicht einiger Wenigen war. Gerade in den funfziger Jahren hatte man wieder angefangen, sich viel mit der alten Römerstadt zu beschäftigen, ja es wurden sogar Ausgrabungen gemacht.“

* Ueber die in No. 3 mitgetheilten Briefe von Wagenrieder schreibt Herr Wigand Oppel in Frankfurt a. M. der Redaktion Folgendes:

Wagenrieder war ohne Zweifel Senfl's „Geselle“, d. h., wie Sie selbst andeuten, sein Genosse oder Kollege. Nur war, wie aus den Briefen klar hervorgeht, Senfl schon in jener Zeit der weitaus Berühmtere, nach dessen Kompositionen man begierig war. Dass W. jedoch als Geschäft das Kopiren von S.'s Kompositionen betrieben habe, ist nirgend's zu ersehen. Aus dem ersten Briefe entnehme ich, dass der Markgraf gern gute Musik, namentlich solche von Senfl zu haben wünschte und sich deshalb an W. wendete — warum nicht direkt an S., ist nicht klar; vielleicht weil er sonst schon irgendwie mit W. in Beziehung gestanden. Der Ausdruck „auf sein bit“ deutet doch wohl darauf, dass es sich nicht um einfach geschäftliche Bestellung handelt. „Durch Begern“ ist wohl auch nur mit „auf Wunsch“ zu übersetzen. Senfl hatte gewünscht, dass der Markgraf Etwas von seiner (S.'s) Komposition erhalte und sich deshalb an W. gewendet, weil dieser mit dem Markgrafen schon bekannt war. Wahrscheinlich zögerte aber W. etwas lang mit der Absendung, so dass S. sich veranlasst sah, — vielleicht auch weil er der Correctheit der Abschrift nicht traute — die Sachen selber an den Markgrafen zu schicken, wofür er dann „ain vergolte scheirn“ (Becher) erhielt. Sie meinen aus dem zweiten Briefe zu erkennen, dass W. im Auftrage S.'s schreibt. Die betreffende Stelle verstehe ich aber so: „Ich schicke hierbei seiner fürstl. Gn. etliche Motetten, welche Ludwig S. gemacht, auch von Josquin und noch zwei andere Lieder; denn Ihre fürstl. Gn. haben mir in ihrem Schreiben anzeigen lassen, was ich irgend Gutes für Gesang habe — wenn es auch S. etwa nicht gemacht habe — sollte ich's doch schicken.“

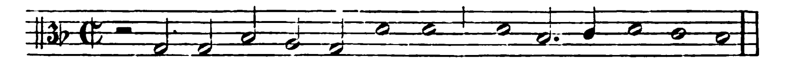
Die Stelle im vierten Briefe: „Ich hab auch dafur“ heißt wahrscheinlich „Ich halt auch dafür“; ein undeutliches lt kann leicht wie ein b aussehen. — Im zweiten Briefe Zeile 10 heißt es ohne Zweifel „in eil.“

* Die Caecilia von Hermesdorff (Trier bei J. B. Grach) veröffentlicht in No. 11, 1875 u. f. eine deutsche Uebersetzung von Raymund Schlecht des „Bellum musicale“ von Claudius Sebastianus Metensis aus dem Jahre 1553. Diese theoretische Schrift schildert den Kampf des Chorals mit der mensurirten- und Instrumental-Musik in allegorischer Weise, indem

sie beide Musikarten personificirt und den Choral als König Planus und die mensurirte Musik als Mensural-König auftreten lässt, ihre Feldherren und Soldaten aufzählt, die sich gegenseitig den Krieg erklären und mit einem Vertrage beider Könige abschliefst. In diese Lehren kleidet der Verfasser alle Regeln des Chorals und der Mensuralmusik, so weit sie bis zu seiner Zeit bekannt waren und bei Gaforius und Ornithoparchus, der sein Lieblingsautor ist, schon zu finden sind. Mit diesem verwebt er gelehrte Bemerkungen über Alles, was nur mit Musik irgendwie, wenn auch noch so ferne liegend, in Verbindung steht und verräth dabei eine erstaunenswerthe Belesenheit. Er übt oft über die damaligen traurigen Zustände eine scharfe Kritik und geifselt die Missbräuche mit derben Worten. So sagt er unter anderem: „Also ich habe oft im innersten der Seele betrachtet, was christliche Fürsten zum Verderben und zum Untergange der Völker verübten; und welchen Nachtheil die Verletzer der Consonanzen und die Auflöser der christlichen Einheit, die Verächter der Orgeln und Musikinstrumente der Musikprovinz zufügten, indem sie alle Hebel in Thätigkeit setzten, das was anerkanntermafsen bisher unangetastet und unverletzt bestand, zu zerstören" (dies letztere bezieht sich auf die religiösen Reformatoren nach Luther). Leider gehen die Veröffentlichungen in obiger Zeitschrift so langsam von Statten und werden den Lesern in wahrhaft homöopatischen Portionen vorgesetzt, dass z. B. der Micrologus von Guido von Arezzo, der nur 20 Kapitel zählt und in den Monatsheften beispielsweise in 2 Heften beendet wurde (Jahrg. V, No. 9 u. 10), in obiger Zeitschrift sich bereits durch 14 Monate zieht und erst beim 17. Kapitel angelangt ist.

* August Saran, der Herausgeber des Werkes: Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied und Verfasser des vortrefflichen Vorwortes (Lpzg. bei Leuckart) hat in demselben Verlage 12 Altdeutsche Weisen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Pr. 3 Mk.) veröffentlicht, von denen 9 Melodieen der Ott'schen Liedersammlung von 1544 angehören, während die übrigen aus modernen Geschichtswerken wie Schneider und Becker entnommen sind. Die Umdichtung der Texte ist wieder in sehr geschickter Weise von W. Osterwald geschehen. Was nun die Begleitung betrifft, der so heikele Punkt, so hat sich der Verfasser völlig den Ansichten des Rob. Franz angeschlossen und damit jedenfalls den besten Weg gewählt. Die Melodieen sind mit Geschick ausgesucht und theils Volks-, theils Gesellschafts-Lieder. Es sind dies: 1. Mein Freud allein in aller Welt. 2. Es ging ein Jäger jagen. 3. Mit Lust thät ich ausreiten. 4. Die Frauen ehr' ich all. 5. Mein Mütterlein das fraget mich. 6. Ich armes Maidlein klag mich sehr. 7. Ein Junggesell, gar blöd und schlicht (Ott No. 50: Hans Beutler der wolt reiten aus). 8. War einst ein stoltzer Reitersmann (Ott No. 58: Ich weifs ein stoltze Müllerin). 9. Ich armes Käuzlein

kleine. 10. Ach Gott wem soll ich klagen. 11. Drei Laub auf einer Linde. 12. Bietet das Glück mir denn nie die Schanze (Becker I, 29 — nicht II, 29 — von Hammerschmid aus 1643: Ich lieb an allen Orten und Enden). Die rhythmischen Verschiebungen des Liedes bei No. 10 in Vers 2 und 4 sind nicht dem Originale gemäfs, doch ist daran nicht Herr Saran, sondern sein Gewährsmann K. E. Schneider Schuld, der zwar die Quellen sehr wohl zu verzeichnen weifs, sie aber wahrscheinlich nie gesehen hat. Die ältesten Vorlagen zu der Melodie stehen in den Reutterliedlin 1535 No. 18 und in Peter Schöffer's Liedersammlung s. a. (1536) No. 54. Beide weichen gerade in den ersten 2 Versen mehrfach von einander ab, doch verdient die Melodie im Schöffer den Vorzug, die da beginnt:



Der Text dagegen ist in den Reutterliedlin besser und lautet: Ach Gott wem sol ichs klagen mein heimlich leiden mein, mein herz wil mir verzagen und leidet grofse pein etc.

* In einem Werke von 1651, betitelt: Atlas minor, d. i. Eine kurtze, jedoch gründliche Beschreibung der gantzen Welt. I. Theil. Amsterodami, ex officina Joa. Janssonii. 1651, findet man S. 460 über Rudolph Agricola folgende Stelle: „Damit ich wiederumb auff die Statt Gröningen (Holland) komme, so ist es die statt, die vns den Rudolphum Agricolam hat gegeben, einen man einer vollkommen Geschicklichkeit, vnd den zweiten Boëthium, denn er der Griechischen, Lateinischen vnd Hebraischen spraache, wie auch der Rhetorica vnd Philosophia vber die mafsen wol erfahren wahr. Die Musicam hatte er auch so wol gelernet, dafs noch in S. Martins Kirche Orgel-pfeiffen werden gewiesen, die er mit seiner eigenen Hand hat gemacht. Er ist begraben worden in der Franciscaner Kirchen in einem Franziscaner habit.“ Allgemein wird angenommen, dass Agricola in Heidelberg um 1485 starb. In obiger Notiz fehlt die genaue Angabe darüber. A. Quantz.

* Der Dichter Martin Opitz hat auch eine deutsche Uebersetzung der französischen Psalmen-Bearbeitung von Clemens Marot und Theodor Beza hinterlassen. In einem Werke, betitelt: „Laudatio honori et Memoriae Martini Opitii . . . solenniter dicta a Christophoro Colero. Lipsiae 1665 heifst es pag. 35 „. . . (Opitius) Epistolas Dominicales et Festivales anni, jussu Principis Lignicensis, versibus reddidit, singulisque singulare carminis genus aptavit, ut melodiis Gandimelae Galli Musici canerentur.“ Dieser Gandimela kann kein anderer als Claudin Goudimel sein und könnte die Verstümmelung des Namens leicht zu Irrthümern führen. A. Quantz.

* Einige biographische Notizen: Heinrich Grimm, Musiker in Magdeburg verheirathet sich 1619 mit Martha Brandesia. Siehe das Hochzeitslied von Fr. Weissensee.

Blindhamer (Meister Adolf) ein berühmter Komponist für die Geige. Siehe Gerle's Tabulatur von 1532, Bog. B. III der Vorrede. Gerle fügt in Klammer hinzu „Got gnad der seel", er war also damals schon gestorben.

Die vier Organisten an den Hauptkirchen Hamburgs waren 1649 im Februar nach Rist's Parnass p. 76: Jacob Schultz (Praetorius) an St. Peter, Scheidemann an St. Niklaſs, Selle an St. Katharina und Schop an St. Jakob.

* Der Tod hat abermals der Gesellschaft zwei thätige Mitglieder entrissen: Edmond de Coussemaker ist den 10. Januar dieses Jahres um Mitternacht gestorben. Seine letzte Arbeit L'art harmonique au XIV. siècle ist unvollendet, und Dr. Jan Pieter Heije, Arzt in Amsterdam, starb am 24. Februar dieses Jahres im 66. Jahre. Holland verliert dadurch einen ihrer thätigsten Männer, der sich um die Erforschung der Musikgeschichte hohe Verdienste erworben hat.

* Im Juni erscheint der XVII. Band der Musica sacra, herausgegeben von Franz Commer. Er enthält die Lamentationen von Stephan Mahu, Motetten von Giosefo Guami und ein Echo nuptialis von Joh. Eccard. Ladenpreis 15 Mk. Die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung erhalten denselben für 9 Mk. bei Vorherbestellung.

* Herr Th. Böttcher in Cannstatt hat unserer Bibliothek drei Portraits zum Geschenk gemacht: Friedemann Bach, in Medaillenform gestochen, James Nares, Mus. Doct. Lithographie von 1795 und Theophilus Staden, M. Herr pinxit, J. Sandrart sculpsit Anno 1669, mit der Umschrift in Versalien: Sigismundus Theophilus Staden Organistus et Just: Musicus Norib: Natus MDCVII. Obiit MDCLV. und der Unterschrift: Die Emter legt man ab, wann man zu Grabe geht: | Herr Staden hat von hier das seine mitgenommen. | Er thut im Himmel noch, was Er auf Erden thät, | Der Assaph; ist ietzund im Chor der Engel-Frommen. | Er lobet seinen Gott. Wohl dem der in der Zeit | Ihm macht verwandt, wie Er, das Thun der Ewigkeit! | Zu schuldigem Ehr-Andenken schriebe es | Sigmund von Birken Com. Pal. C. |

* Bücher-Verzeichniss No. 216 von Theod. Kampffmeyer, Berlin SW. Friedrichstr. 52|53 enthält auf Seite 81—83 eine Reihe musikalischer Schriften neuerer Zeit zu billigen Preisen.

* Verzeichniss No. 53 des antiquarischen Bücherlagers von A. Bielefeld's Hofbuchhandlung in Carlsruhe. Enthält 606 Nrn. in alpha-

betischer Ordnung, welche das ganze Gebiet der Musik bis ins 16. Jahrh. hinein umfassen: Hymnologie, Biographie Geschichte, Bibliographie, Zeitschriften, praktische und theoretische Werke, darunter manche Seltenheit, wie die Scriptores eccles. de musica sacra von Gerbert (200 Mk.), Fux: Gradus ad Parnassum 1725 (20 Mk.).

* Die halbjährige Versammlung ist diesmal des Festes halber auf den 19. April Abends 8 Uhr in der Weinhandlung von Trautwein, Leipzigerstr. 8, Ecke der Wilhelmstr. angesetzt. Vorlagen: Rechnungslegung über die Publikation des Jahres 1875. Abstimmung über das nächste vom Vorstande zur Aufnahme bestimmte Werk: „Het ierste musyck boexken mit vier partyen daer inne begrepen zyn 28 niew amoreuse liedekens in onser neder duytschen talen (sprache), gecomponeert by diversche componisten, zeer lustich om singen en spelen of alle musicale Instrumenten. Ghedruckt Tantwerpen by Tielman Susato. 1551. Dito das 2. Buch mit 27 Liedern. In Partitur gesetzt und herausgegeben nebst Vorwort und deutscher Uebersetzung der Gedichte von Franz Commer. Um Anmeldungen von Werken zur weiteren Publikation wird ersucht. Der Sekretär.

* Die Einzahlungen, welche bis zum 15. April nicht geleistet worden sind, werden durch den Sekretär der Gesellschaft durch Postvorschuss eingezogen. Siehe auch Monatsheft Nr. 1, Seite 15.

* Dem vorigen Monatshefte, No. 3, war eine Extra-Anzeige von Albert Cohn, Antiquariat in Berlin, beigelegt, die das Erscheinen eines Kataloges von sehr werthvollen Manuscripten, die Musik betreffend, ankündigte, auf die hier noch besonders aufmerksam gemacht wird.

* Eine Beilage Musik: Das deutsche Lied, 1 halber Bogen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VIII. Jahrgang.
1876.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition von Leo Liepmannssohn, Buchhandlung und Antiquariat in Berlin W. Markgrafenstrasse 52. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 5.

Ueber einige Musiker-Portraits.

Von **Th. Böttcher,** Cannstatt i. W.

Ich sende Ihnen heute, Herr Redacteur, einen kleinen Beitrag aus meinen Bildnissmappen; derselbe hat mit der strengen Musikforschung zwar nichts zu schaffen, und bringt Ihnen schwerlich neues biographisches Material, — er ist jedoch immer noch musikalisch genug, um hier und da Interesse zu erwecken, und führt wenigstens einige Namen an, die auch bei den Lesern Ihres Blattes einen guten Klang haben dürften.

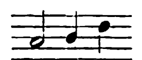
Es ist nicht selten, dass man Bildnisse von Musikern findet, welche, — abgesehen von dem sonstigen oft sehr reichen Beiwerk, wie Embleme, Wappen, Instrumente, Bücher, oder anderen ihre specielle Bedeutung habenden Ausschmückungen, — mit Musiknoten geziert sind, welche dem Beschauer, sei es einen musikalischen Lieblingsgedanken, oder eine berühmt gewordene Stelle des Dargestellten, oder einen musikstylistisch kunstvoll sein sollenden kurz hingeworfenen Gedanken, eine Genieprobe, oder eine instrumentaltechnische Knacknuss, oder lediglich eine bescheidene Probe der Handschrift, oder auch — und namentlich ist das auf den älteren Bildnissen der Fall — ein Beispiel der strengeren Kunstform, einen Canon oder Aehnliches, vor Augen führen sollen. Dass auch Gesangskünstler Proben ihrer Kehlfertigkeit, oder den Umfang ihres Organs, oder einzelne Kraftstellen auf ihren werthen Conterfeis-schriftlich mittheilen, was zu nicht uninteressanten Vergleichen von verschiedenen Stimmleistungen ein Mittel darbieten könnte, — das sollte man wohl meinen — (von Instrumentalvirtuosen sind mir mehre solcher Proben bekannt), merkwürdiger Weise fehlen aber derartige Bildnisse, wenigstens erinnere ich mich nicht, je Sängerportraits mit solchen Illustrationen versehen, angetroffen zu haben.

Ich theile Ihnen nun einige wenige Canons und Notenstellen direct von den Portraits genommen mit, und spreche dabei den leisen Wunsch aus, dass sich ein Kenner bereit finden möchte die resp. Ausführungen und Lösungen zu übernehmen und sie den Monatsheften oder auch mir gefälligst mitzutheilen.

Meine Auswahl ist klein, doch bleibe ich vor der Hand beim Canon und gebe nur eine Hornstelle des Virtuosen Reiche als Probe eines andern Genre. — Gute Musikerbildnisse aus alter Zeit sind selten, demzufolge auch wenig gekannt, dasselbe gilt von den citirten Notenbeispielen, nehmen Sie darum die kleine Gabe freundlich an.

Auf der Thomas-Schule zu Leipzig befindet sich das Original-Oelgemälde Joh. Seb. Bach's, gemalt von G. Haufsmann; es ist das bekannte treffliche Bildniss, welches in zahlreichen Reproductionen, die leider nur zum kleineren Theil trefflich zu nennen sind, die äufsere imposante Erscheinung dieses wunderbaren Mannes unter uns zum Ausdruck bringt. Auf diesem Bilde hält Bach ein Blatt Papier in der Hand mit folgendem Canon triplex a 6 voc. (siehe Tafel I Nr. 1).

Auf der geschätzten Lithographie in Folio von Schlick heifst der letzte Takt der zweiten Reihe



und im ersten Takt der ersten Reihe fehlt die erste Viertelpause; auf einer Lithographie in kl. fol. (André'scher Verlag) fehlt im zweiten Takt, dritte Reihe, das vierte Viertel; diese und noch andere Verschiedenheiten beweisen, dass die richtige Lösung noch nicht allgemein bekannt ist, — leider vermag ich auch nicht sie zu geben. Die beste Reproduction des Haufsmann'schen Oelbildes ist übrigens der bekannte Sichling'sche Stich (Breitk. & Härtel), doch ist der Canon nicht darauf.

Von Samuel Bockshorn, genannt Capricornus, 1629—69, herzogl. Würtembg. Capellm., giebt es ein recht hübsches Bildniss N. L. pinx. 1659. (G. N. List) Philipp Kilian & Co. Unter der Halbfigur, aetat. 30, befindet sich (siehe Tafel I Nr. 2).

Die Stellung der Wiederholungszeichen, resp. der Einsätze, und die Stellung des Textes unter den Noten ist möglichst genau wiedergegeben.

Daniel Eberlin, geboren c. 1630, gestorben als Hauptmann der Landmiliz zu Cassel im J. 1692, Violin-Virtuos, Componist, Contrapunctist, Bibliothekar in Nürnberg, Capellmeister in Cassel (1678), Prinzenerzieher (1685), dann noch Banquier in Hamburg. Ich besitze von ihm zwei Bildnisse aus seinem mittleren Lebensalter, beide in folio radirt, eins von Strauch, das andere von Johann Azelt. Unter beiden Bildnissen befindet sich übereinstimmend: „Canone à 10" (siehe Tafel I Nr. 3).

„Adrian Petit Coclico Musicus" ist im Alter von 52 Jahren in ganzer Figur von einem anonymen Meister durch den Holzschnitt verewigt, welcher sich vor seinem Compendium (München, Gotha) als

Titelbild befindet. Das Bildniss ist von gröfster Seltenheit, es zeigt oben links, seitwärts vom Kopfe, die folgende Gesangsstelle (siehe Tafel I Nr. 4).

Adam Gumpelzhaimer, 1560 bis Anfang d. 17. Jh. ist in einem hübschen 4⁰ Stich von Lucas Kilian verewigt; er hält eine Tafel in der einen Hand mit folgendem Cantus A. G. T. 4 voc. (siehe Tafel I Nr. 5).

Die 3 Buchstaben, die sich unter dem Bassus befinden, bedeuten ohne Zweifel Adam Gumpelzhaimer aus Trosperg. Unter dem Gesange stehen die Worte: Pax huic Domui. Luc. 10.

Joh. Andreas Herbst singt auf seinem sehr hübsch von Seb. Fürck 1635 gestochenen Portrait folgende Cantio cancri (siehe Tafel II Nr. 6).

Eine Menge musikalischer Instrumente befinden sich unter dem Beiwerk, welches das Bildniss umrahmt; als Anspielung auf seinen Namen illustriren darüber Weintrauben den Herbst.

Von Jacob Hintze, 1622—1702, dem „Musicus Instrumentalis, Bernoriensis Marchicus“, wie er unterzeichnet ist, giebt es einen recht ausdrucksvollen Kupferstich, aet. 73. „Mauritius Bodenehr. del. et sculpeb. Dresdae 1695, worauf der Canon: â 4. Vocum in unisono“ steht (siehe Tafel II Nr. 7).

Michael Praetorius. Ich besitze das Titelblatt zu seinen Musae Sioniae I. Theil, Altus II. Chori; auf der Rückseite befindet sich das Bildniss des Meisters, aet. 35, und darüber wie folgt (siehe Tafel II Nr. 8).

Das Titelblatt ist reich geschmückt, Engel- und himmlische Musikchöre, mehrere bildliche Darstellungen von musikalischen Aufführungen, Noten, Instrumente jener Zeit umgeben die Titelschrift, und zeigen uns nebst den vielen lateinischen Liederstellen ein sehr lebhaftes Bild der eifrigsten Gottesverehrung. Das Blatt ist leider nach der Einfassung des Portraits geschnitten, welches dem schneidenden Bilderfreund allein heilig gewesen ist, das eigentliche Titelblatt mit dem herrlichen Beiwerk ist leider verschnitten, sonst würde ich mir nicht das Vergnügen versagen, dessen Notenstellen (jetzt unvollständig) hier ebenfalls mitzutheilen. — In der Umschrift des Portraits stehen, scheinbar nicht zusammenhängend mit ihr, drei Buchstaben F. I. A.; wer kann den Sinn derselben erklären?

Das Bildniss von Thomas Selle, 1599—1663, sehr sauber von D. Dircksen 1653 in Hamburg gestochen, Hüftbild, gehört nicht minder zu den grofsen Seltenheiten; es giebt von diesem Blatt einen Nachstich von Mafspersen, der leider auch schon sehr selten geworden ist. Ueber dem Bildniss steht (siehe Tafel II Nr. 9).

Heinrich Liberti, zu Gröningen 1600 geb., Organist zu Antwerpen, ist nach Anton van Dyck von Peter de Jode herrlich in Kupfer gestochen. Dies Folioblatt, den Künstler in Halbfigur mit Notenblatt darstellend, — ist sehr geschätzt und Kunstsammlern wohlbekannt. Der Canon a 4 v. auf dem Notenblatt lautet (siehe Tafel II Nr. 10).

Das hohe c auf dem dritten ars kann möglicherweise eine Viertelnote sein, der Druck lässt darüber im Zweifel.

Zum Schluss erwähne ich das Bildniss von „Christophorus Harant von Polzicz u. Bedruzicz et in Pecka S. C. M. Consiliarius et Cubicularius“. Reisender in Palestina, böhmischer Kammerpräsident, geb. 1560, zu Prag hingerichtet 1621. Seine Verdienste um die Musik sind mir nicht bekannt; unter seinem von Aeg. Sadeler trefflich gezeichneten und gestochenen Bilde steht der Rebus (siehe Tafel II Nr. 11).

Von Haufsmann, dem oben erwähnten Maler J. S. Bach's, ist auch der Hornvirtuos Gottfried Reiche (1667—1737) gemalt, Musicorum Senatus Lipsiensis Senior. Das Bild ist 1727 von Rosbach hübsch in Kupfer gestochen (auch von einem Anonymus gegenseitig nachgestochen) und zeigt die Halbfigur des Künstlers, ein Notenblatt haltend mit folgenden Figuren (siehe Tafel III Nr. 12).

Das kleine Instrument, auf dem Reiche diese für seine Zeit gewiss schweren Passagen blies, ist ebenfalls abgebildet und ein vier- bis fünffach gewundenes Waldhorn.

Mit diesem kleinen Beitrage nehmen Sie heute vorlieb; wollen Sie Ihren Lesern einige mehrstimmige Gesänge vorführen von Meistern wie Pevernage, Raymondi, Verdonck, Gesänge, die sich auf Caecilien — und andern Heiligenbildern befinden, und von denen ich vermuthe, dass sie sehr wenig bekannt sind, so mache ich Ihnen in einem zweiten Artikel gerne Mittheilung darüber. Es kann vielleicht interessiren, dass sich an meinem Wohnorte das Original-Oelgemälde von Martin de Vos (eins jener seltenen Prachtstücke aus der niederländ. Malerschule) befindet, welches von Sadeler in Kupfer gestochen ist, ein fünfstimmiges Magnificat von Verdonck bringt und bei Gerber n. L. p. 437—8 beschrieben worden ist.

Recensionen.

Ditfurth (Franz Wilhelm Freiherr von). Einhundert unedierte Lieder des 16. und 17. Jahrhunderts mit ihren zweistimmigen Singweisen. Herausgegeben von . . . Stuttgart. G. J. Göschen, 1876. Kl. 8° X u. 140 pp. Pr. 2,70.

Wenn sich auch der Herausgeber irrt und glaubt, hier Lieder des Volkes vor sich zu haben, und wenn auch von den mitgetheilten 100 Melodieen nur 33 vielleicht bisher unediert waren, auch die Singweisen nur einstimmig und die zweite Stimme eine leidige Zugabe des Herausgebers sind, der nur Terzen, Quinten und Sexten zu kennen scheint, so ist doch deren Veröffentlichung für die Musikgeschichte von praktischem Nutzen, da wir dadurch wieder einen Schritt weiter in der Kenntnissnahme der Zeit gelangen, als das alte Lied, das Volkslied des Mittelalters, völlig verstummt war und eine neue Zeit sich vorbereitete.

67 Lieder nämlich sind den dreistimmigen „kurtzweiligen teutschen Liedern nach Art der Neapolitanen oder welschen Villanellen von Jacob Regnart komponirt“ entlehnt und erschienen das erste Mal komplet in 3 Theilen zu Nürnberg durch Katharinam Gerlachin 1578. Spätere Ausgaben erschienen 1584, 1593 u. 1611. Die Melodie liegt in der Oberstimme. Der Herausgeber sagt in dem Vorwort (p. VI.) „Ich selbst hatte schon vor Jahren die ganze Sammlung spartiert, ohne dass mir die so behandelten Melodieen sonderlicher aufgefallen wären, als andere in zahlreichen ähnlichen Werken damaliger Zeit. Erst neuerlich betrachtete ich sie aufmerksamer, und da sich dieselben als ganz populär ergaben, fügt' ich die zweite Stimme nach Art des Volkes hinzu, wie sie auch wol ursprünglich gesungen worden sind“. Und gleich darauf, gleichsam wie Entschuldigung: „Diese Tricinien des Jacobus Regnart nun sind, wie schon der Titel angiebt, nach Art der Neapolitanen und Villanellen — italienischer Volkslieder — und zwar contrapunctisch dreistimmig gesetzt“. Es wird endlich Zeit, dass diejenigen, welche sich mit alter Musik beschäftigen, besonders mit dem deutschen Liede; sowohl Musiker wie Dilettanten, sich aus dem Schlendrian und dem unbewussten Sammeln und Dahinarbeiten herausreifsen und sich umsehen, was in der Literaturgeschichte in jüngster Zeit geleistet worden, und zur Klärung des Begriffes „Volkslied“ geschehen ist. Man könnte sich wirklich entsetzen, wenn man sieht, wie Fleifs, Zeit und Geld so ins Blaue hinein vergeudet wird und wie so Mancher seine Augen und Sinne fast absichtlich umnebelt, um nur aus seinem angenehmen Traume nicht herausgerissen zu werden. Regnart sagt doch deutlich genug, dass er die deutschen Lieder nach Art der Neapolitanen und Villanellen „neulich componirt und in Druck verfertigt“ habe und schliefst doch damit jede andere Deutung aus. Herr von Ditfurth dagegen dreht die Sache um, da ihm der einfache Sinn nicht passt und lässt Regnart die Melodieen nach Art der Neapolitanen und Villanellen kontrapunktisch dreistimmig setzen. Dass dies widersinnig ist und gar nichts sagt, werde ich gleich weiter hin nachweisen. Mir liegt die Partitur der Sammlung vor. Kontrapunktisch sind sie allerdings behandelt, wenn auch nur im weiten Sinne des Wortes und zwar weit mehr als die Italiener ihre Villanellen behandelten. Das lag einmal in der Natur des damaligen Deutschen, dass er alles was er schuf in der minutiösesten Art ausführte: man sehe sich die Handschriften an, die Gemälde, die Schnitzereien, die Goldarbeiterstücke und man findet überall eine bis ins kleinste zierlich ausgeführte Arbeit. Die Villanelle und Canzone alla Napoletana wurde bereits im Anfange des 16. Jahrhunderts gepflegt und hat bereits in Willaert einen bedeutenden Vertreter gefunden, ja, wie Ambros sagt, als Begründer dieser Kunstgattung angesehen werden kann. Sie unterschied sich vom Madrigal sowohl im Text als in der Musik durch die leichtere Art des Ausdruckes; hier fand der Humor, der kecke und

harmlose Scherz seine Stätte. Die hohe Poesie, die hohe Musik liefs sich hier gleichsam zum Volke herab — gerade umgekehrt gegen jene Weise, welche das Volkslied zur hohen Kunst des Kirchensatzes, der edel kontrapunktirten Chanson emporgehoben hatte. Die Poesie ahmt die Formen, Wendungen, ja den Dialekt des Liedes nach, wie es der Landmann, der Schiffer, der Fischer kunstlos anstimmt; die Musik sucht denselben Ton zu treffen, aber, wohlgemerkt, sie entlehnt dem Volke hier seine wirklichen Weisen nicht mehr, oder nur noch ausnahmsweise, sondern sie sucht in freier Erfindung die Färbung der gemeinen Volksmelodie nachzuahmen, und sie verwendet die Melodie nicht mehr zu einer künstlerisch vollendeten Kontrapunktik, sondern sucht auch in der polyphonen Verwebung einen Styl zu schaffen, welcher der Naivetät, der Naturwüchsigkeit des Volksgesanges analog ist. An wirkliche Volksdichtung, an wirkliche Volksmusik darf man dabei nicht denken; es ist eine reflektirte Simplicität, ein Flüchten aus der fein duftenden, vornehmen, edlen Atmosphäre des Madrigals in tiefe Regionen, wo man sich einmal gehen lassen kann, ohne doch das angeborene und anerzogene vornehme Wesen zu verleugnen. (Ambros, Gesch. d. Mus. III, 510).

Etwas Aehnliches finden wir beim deutschen Gesellschaftsliede des 16. Jahrhunderts, nur dass es sich enger an die besten Leistungen des alten Volksliedes anschloss und dies in der That nachzuahmen suchte, aber ohne die Frische, Innigkeit und Ursprünglichkeit des Ausdruckes zu erreichen. Was Wilhelm Wackernagel darüber so treffend in kurzen Worten sagt, ist bereits in der Beilage „Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrhunderts“ zu den Monatsheften dieses Jahres Seite XIII zu finden. Wenn daher von Ditfurth sagt: „Regnart hat die Lieder nach Art der Neapolitanen und Villanellen — italienischer Volkslieder — und zwar kontrapunktisch dreistimmig gesetzt“, so glaubt der Herausgeber, dass nur die Art des dreistimmigen Satzes villanellenartig behandelt sei, das ist aber nach dem Vorhergesagten ein arger Irrthum, denn nicht in der kontrapunktischen Arbeit liegt der Unterschied zwischen Volkslied und Villanelle, sondern in dem Charakter der Poesie und Musik selbst, und da die italienische Villanelle und Canzone alla Napoletana weder in Text noch in Musik ein Volkslied war, sondern nur eine Nachahmung desselben, so fällt somit Voraussetzung und Beweis des Herausgebers ins Reich der Fabel und der Unkenntniss. Gerade das was von Ditfurth Regnart zum Vorwurf macht, indem er im Vorwort Seite VII sagt: „Für uns jedoch ist Regnart's Bearbeitung sehr ungeniefsbar. Der sonst tüchtige Meister glaubte nämlich dem Volksthümlichen der Melodieen ganz besonders dadurch gerecht zu werden, dass er in der harmonischen Behandlung überall auf die rohere Kunst ländlicher Sänger in ganzen Reihenfolgen von Quinten und Octaven, wie aus Spott, hinwies. Er legte sogar auf dies Verfahren ganz besonderes Gewicht, da

er sich zu jedem der drei Theile in poetischer Form darüber ausspricht", giebt gerade den besten Beweis zu dem oben Gesagten, dass nämlich der Dichter und Komponist die Formen, Wendungen, ja den Dialekt des Volksliedes nachahmte und seine launigen Einfälle in drastischer Weise zum Ausdruck brachte. So auch hier bei Regnart die drolligen Quintengänge, die so hölzern und ungeschickt vom Liebesglück träumen, was vielleicht ein vierschrötiger Schittersknecht abgirrt, oder den Liebenden gute Lebensregeln vorschreiben. Ist nicht das Lied unter Nr. 11 eine wahre Ironie auf ein Liebeslied: „Kanstu gen mir so grofse Falschheit üben und mich dadurch so jemmerlich betrüben? Ist nicht der Brauch, dass ich dich mehr solt lieben?" Auch die Melodieen an und für sich, ganz abgesehen von ihrem Kunstwerth, tragen so bestimmt die Nachahmung des Volksliedes an sich, dass man ohne Zweifel, selbst wenn sie nur einstimmig vorlägen, sie nimmer als Melodieen, die ins Volk gedrungen sind, ansehen könnte. Nachgeahmt ist die Einfachheit und Schlichtheit des Volksliedes, doch fehlt ihm die Innigkeit und sehr oft der symmetrisch geordnete Periodenbau; es dreht sich hin und her, macht Abschlüsse, neue Ansätze, ohne zu einer Steigerung und befriedigenden Senkung zu gelangen. Auf Tafel III Nr. 13 werden zwei Melodieen, die mit zu den besten gehören, mitgetheilt. Sollte jedoch der Herausgeber obiger Lieder noch nicht überzeugt sein, dass die vorliegenden Lieder keine Volkslieder, sondern Gesellschaftslieder oder Villanellen sind, also nachgeahmte Volkslieder, so steht noch ein anderer Beweis diesem zur Seite, der schlagend alle Einwendungen beseitigt. Ein Jahr später nämlich, als Regnart die 67 Lieder in 3 Theilen herausgegeben hatte, fand sich Leonhard Lechner bewogen eine Auswahl derselben, zu fünf Stimmen gesetzt, herauszugeben, unter dem Titel: Newe Teutsche Lieder, Erstlich durch den Fürnemen vnd Berhümbten Jacobum Regnart, Röm. Key. Mai. Musicum, Componirt mit drey stimmen, nach art der Welschen Villanellen. Jetzund aber (denen, so zu solcher art lust vnd lieb, zu dienst vnnd gefallen) mit fünff stimmen gesetzet, Durch Leonardum Lechnerum Athesinum etc. Nürnberg durch Katharinam Gerlachin. 1579. 2. Ausg. 1586 [5 Stb., beide in der kgl. Bibl. in Berlin]. Läge nun den Regnart'schen Liedern in irgend einer Stimme eine wohlbekannte Melodie zu Grunde, so hätte Lechner dieselbe gewiss beibehalten, doch dem ist nicht so; Lechner verfährt so frei in der fünfstimmigen Bearbeitung der Lieder, dass nur durch einen genauen Vergleich der beiden Partituren zu erkennen ist, dass dies überhaupt ursprünglich die Regnart'schen dreistimmigen Lieder sind. Da ein Vergleich der beiden Liederbücher von grofsem Interesse ist und uns in die Arbeitsstätte der Alten einen vortrefflichen Einblick gestattet, so theile ich das erste Lied „Ohn dich mufs ich mich aller freuden mafsen" in beiden Bearbeitungen mit (siehe Tafel V).

Die übrigen 33 Lieder obiger Sammlung sind aus einer handschrift-

lichen Sammlung, die dem Baron von Truchseſs zu Wetzhausen im Jahre 1834 gehörte und sind die Melodieen dort mit einem bezifferten Bass versehen, den leider der Herausgeber uns vorenthalten und dafür seine beliebte zweite Stimme gesetzt hat. Der Zeitunterschied zwischen diesen beiden Sammlungen ist ganz bedeutend; wenn ich die letzteren Lieder mit denen aus der Liederhandschrift in Aurich (Monatsh. VI, 1 ff), denen von Laurentius von Schnüffis um 1682 (Monatsh. II, 101) oder mit der Sammlung aus dem 18. Jahrh., die sich in Otto Lindner's Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrh. (Lpz. 1871 Breitkopf u. Härtel) befinden, vergleiche, so schlieſsen sie sich am nächsten an letztere an: die Geschmeidigkeit der Melodie, das leichte tändelnde Dahinträllern, das Vermissen jeglicher Tiefe, dabei die reizende Naivität und Anspruchslosigkeit, sind alles Eigenschaften, die dem 18. Jahrh. angehören; doch bleibt dabei immer die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass sie auch dem Ende des siebenzehnten angehören können. Der Herausgeber hat bis zur Nr. 62 stets die Tonhöhe und die Versetzungszeichen des Originals verzeichnet, so dass man überall die Zusätze und Aenderungen des Herausgebers erkannte, von da ab aber fehlen diese Notizen, und da Nr. 64 die Vorzeichnung von 4 b hat, welche noch Regnart zugehört, ferner Nr. 71, aus Mich. Praetorius entlehnt, 4 # aufweist, so ist bei den noch übrigen Liedern, die mit einer Vorzeichnung von mehr als 2 Versetzungszeichen versehen sind, nicht zu ersehen, ob sie das Original auch aufweisen, und dies Kennzeichen würde eine wesentliche Hilfe bei Feststellung der Zeit der Melodieen sein. Manche Wendung erinnert lebhaft an Händel'sche Melodieformeln und würde dies wieder ein Grund mehr sein sie ans Ende des 17. und den Anfang des 18. Jahrh. anzusetzen. Auch davon theile ich zwei Molodieen mit (siehe Tafel IV). Trotz aller Irrthümer und trotz mancher Vernachläſsigung ist die Veröffentlichung für uns immer von groſsem Werth und bringt uns in der Erkenntniss der älteren Zeit wieder um ein Stück vorwärts. Hätte der Herr Herausgeber noch einen Index zu den Liedern gegeben, so hätte er nichts Ueberflüssiges gethan und das Nachschlagen und Vergleichen sehr erleichtert. Eitner.

Straeten (Edmond vander). La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle. Documents inédits et annotés etc. Tome III. Bruxelles, G. A. van Trigt. 1875, 8° XIV u. 365 pp., 12 Tafeln u. 5 Siegel. Preis 10 Mk.

Der Verfasser schreitet rüstig in der Veröffentlichung des Materials über ältere Musikgeschichte vorwärts und wenn man nach den Zwischenräumen urtheilen soll, in denen die Bände erschienen sind, vom 1. bis zum 2. liegen 5 Jahre und vom 2. bis zum 3. Band nur 3 Jahre zwischen, so müssen die Quellen in der letzten Zeit reichlicher flieſsen als früher. Die Mittheilungen des 3. Bandes bestehen ganz ebenso wie die der frühern aus dem mannigfachsten Materiale: Biographisch, hier sind besonders

zu nennen: Obrecht, La Rue, Appenzeller, Du Hotz, Hub. Waelrant, Corneille Verdonck, Alex. Uutendal, De Fesch, Henri Van Ghyseghem, Jean Cordier, Jean Boquet, Isbrand Bus, Jean Taisnier, De Bock, Joachim vanden Hove, Pierre und Philippe van Wilder, Jean Ruckers (ein Clavier-Verfertiger) sowie Jérôme, genannt Hieronymus und Paul Taskin. Ferner über die Oper, ihr Ursprung und ihre Entwickelung, die komische Oper und das Ballet vom 15. bis 18. Jahrhundert zu Brügge, Gent, Lüttich, Antwerpen, Mons, Namur, Audenarde, Lille, Ruremonde, Verviers, Enghien, Luxemburg, Binche, Malines, Tournai, Furnes, Soignies und St.-Trond. Ueber Academien, Brüderschaften und Meistersänger (wenn man dies unter maîtrises verstehen kann, denn im Buche selbst sind wir bisjezt noch auf keinen gestoſsen). Die Musikkapelle Karl V. und Philippe II. zu Madrid und des General-Gouvernements in Brüssel im 16. Jahrhundert (ist auch unauffindbar im Buche selbst). Volksgesang, Chanson des St. Georg von Alost im 18. Jahrh. Musikdruckereien zu Antwerpen, Löwen, Amsterdam, Utrecht u. a. Bei der Verschiedenartigkeit des Stoffes wäre vor allen Dingen die gröſste Ordnung, der sicherste und ausführlichste Index und womöglich ein Zusammenstellen der gleichen Materie geboten, so dass jeder Abschnitt für sich, mit dem nöthigen Material ausgestattet, bestehen könnte. Oder die Anlage des Werkes musste von vornherein lexicographisch sein und das Alphabeth die Ordnung bedingen. Doch beim besten Willen lässt sich nicht erkennen, was den Verfasser bestimmt haben kann das Material in der Weise durcheinander zu schütteln, und macht es fast den Eindruck, als wenn es nur gelegentliche Aufzeichnungen wären, wie sie sich etwa in einer Zeitschrift aufthürmen, und nicht ein fertiggeordnetes und ausgearbeitetes Werk. Hierzu einige Beweise. Das Vorwort spricht von Appenzeller, man schlägt den Index auf, um über den oft verwechselten und wenig gekannten Autor nähere Daten zu finden, doch kein Appenzeller ist zu finden, und wie zum Spott wird man unter seinem Vornamen Benedictus auf Appenzeller verwiesen. Nun weist aber der Index auch Städtenamen auf und zählt unter denselben in einem unerklärlichen Durcheinander unzählige Namen mit Seitenzahlen auf, die in irgend welcher Verbindung mit der genannten Stadt stehen, und da entdeckt man denn ganz am Ende unter Anvers gestellt, die eine Colonne von 56 Zeilen aufweist, den Namen Appenzelders (Benedictus) oder Appenzeller, genannt Benedictus. Warum braucht hier der Verfasser zwei Formen, die einander doch völlig entgegen stehen? denn bei „Benedictus Appenzelders" ist Benedictus Vorname und bei „Appenzeller, genannt Benedictus" wäre Benedictus noch ein besonderer Zuname. Wir schlagen zuerst pag. 246 auf und finden einen Artikel über Goossens; hier heiſst es, dass Benoît Appenzelders, genannt Benedictus, um 1539 das Amt des Jehan Goossens oder Hans Gosse als Chorknabenmeister erhielt; dann pag. 309 handelt es sich um Pierre du Hotz und um

die Frage, wann derselbe den Kapellmeisterposten erhalten haben kann: „Benedictus bekleidete denselben von 1539—1555, in welchem Jahre die königliche Kapelle durch die Rückkehr der Königin Maria von Ungarn nach Spanien aufgelöst wurde und sich Benedictus nach einem anderen Posten umsah". Dass einmal das Amt eines Chorknabenmeisters und das anderemal eines Kapellmeisters genannt wird, ist wohl eine Ungenauigkeit, denn unseres Wissens waren dies zwei ganz verschiedene Aemter und ist jedenfalls nur das erstere hier gemeint. Auf derselben Seite unten und 310 oben heifst es dann: Er (Benedictus) wird Appenzelders in den Rechnungen von Jean de Gyn, Pfennig-Meister der Königin Maria von Ungarn, genannt. Als unmittelbar auf einanderfolgend in dem Amte als Lehrer des Knabenchores der Kapelle der Königin Maria werden verzeichnet: M. Jean Gossins und Benedictus Appenzelders; als Organist ihrer Kapelle: M. Jacques Bucquet, M. Sigismund Vyer und M. Rogier Pathie; als Ausbesserer der Orgeln: Clais Vander Ryt; als Notenkopist und Spieler der Viola: Vincent Rigler etc. Hierbei erwähnt der Verfasser einer Rechnung von 1532, worin dem M. Sigismond Vyer 63 Livres für die Wiederherstellung des grofsen Positivs ausgezahlt werden, welches Instrument S. M. (die Königin Maria) nach Deutschland mitnehmen wollte. Nachdem Fétis darauf abermals einige Seitenhiebe erhalten hat, denn das ist eine Lieblingsbeschäftigung des Verfassers, fährt er fort: „Unfehlbar, der Name Appenzelders ist ein alter Name von Abstammung (de provenannce), oder ein alter Zuname, und zum Geschlechtsnamen geworden, wie ‚les Wiener, les Berliner etc.' In derselben Epoche lebte um 1511 ein maître bombardier, Namens Hantze Appenzeller; vielleicht war Benedictus der Sohn des Hantze Appenzeller? Die Contraction elder in eller ist sehr gebräuchlich in der flamländischen Sprache, wie verteld er, verteller". Fétis hat den Namen Appenzeller von dem schweizerischen Canton oder der kleinen Stadt Appenzell abgeleitet und glaubt in dem Autor einen Schweizer zu sehen. Vander Straeten giebt ihm dafür den Titel eines „faiseur d'histoires" und sagt: Wir (nämlich die Niederländer) boten in dieser Epoche ganz Europa Musiker und hatten selbst Ueberfluss an Gesangsmeistern und würden einen aus der Schweiz entlehnen? Dieser Grund ist nun in der Kunstgeschichte nicht stichhaltig, auch ist der Vergleich des Namens Appenzeller mit denen welche Berliner oder Wiener heifsen nicht glücklich, denn dadurch gesteht der Verfasser ja selbst dasselbe zu wie Fétis, der auch glaubte den Namen Appenzeller von der Stadt Appenzell ableiten zu müssen, oder meint vielleicht Vander Straeten, dass die obigen Namen entstanden sind, weil z. B. der Träger des Namens Berliner aus Magdeburg stammt? Wenn wirklich Benedictus Appenzeller ein Sohn des Bombardiers Appenzeller war, so liegt sogar die Möglichkeit noch näher, dass der Vater ein Schweizer war, denn die Schweizer waren damals gesuchte Soldaten im kaiserlichen Heere

und wurden zu allerlei Dienstleistungen herangezogen. In Benedictus würde demnach doch deutsches Blut fliefsen, wenn er auch in Belgien geboren und seine Laufbahn dort begonnen und beschlossen hätte. Dass Appenzeller mit Benedictus Ducis sehr oft bisher verwechselt worden ist und dass dies zwei Personen sind, dass ferner der Zusatz „genannt Benedictus“ weder von Straeten bewiesen noch irgend weiter erwähnt wird, (fast scheint es als wenn er an Benedictus Ducis dabei denkt, der in den alten Drucken meist nur mit Benedictus gezeichnet ist) dass überhaupt über diese beiden Autoren schon soviel Staub aufgewirbelt ist und obige kurze Notizen ganz geeignet sind Klarheit in die Sache zu bringen, scheint dem Verfasser gar nicht klar zu sein. Er spricht an beiden Orten von ganz andern Autoren und beschäftigt sich dabei eifrig mit Appenzeller, während reichlich Stoff vorhanden war ihm einen besonderen Artikel anzuweisen (siehe auch Ambros, Gesch. d. Mus. III, 296 u. f.)

Bei der Reichhaltigkeit des Materials wollen wir gern zugestehen, dass es eine schwere Aufgabe ist eine klare Uebersichtlichkeit zu erzielen und das Rechte an den rechten Ort zu setzen und besonders, wenn man das trockene aktenmäfsige Aufzählen der Thatsachen vermeiden und die Darstellung in Zug und Fluss bringen will. Hier kommen zwei Factoren in Streit: der französische Schriftsteller, der ohne elegante Form nicht schreiben kann, und der Historiker, der nur die kurzen Thatsachen zu verzeichnen hat. Nehmen wir daher das Buch wie es ist und schlagen das möglichste Kapital heraus. Da ist z. B. Alexander Uutendal verzeichnet, der sich auf seinen Druckwerken Uttendal (1570 Septem Psalmi poenitent., 1571 Sacrarum Cantionum), Utendal auf den Missae von 1573 und Utenthal auf den deutschen und französischen Liedern von 1574 nennt, die alle bei Dietrich Gerlach in Nürnberg erschienen sind und sich Exemplare auf den kgl. Bibliotheken zu Berlin und München, der Ritterakademie in Liegnitz, Proskesche Bibl. in Regensburg, Universitäts-Bibl. in Göttingen, Stadtbibl. in Danzig, Landesbibl. in Kassel u. a. erhalten haben, über den Seite 242 sehr werthvolle aktenmäfsig beglaubigte biographische Notizen zu finden sind, die für uns ein ganz besonderes Interesse haben, da Uutendal bisher für einen Deutschen gehalten wurde. Wir lassen den Artikel in deutscher Uebersetzung mit Anmerkungen folgen: Uutendal (Alexandre), Kapellmeister des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich, Graf von Tyrol. (NB. Was für Beweise Vander Straeten hat, Uutendal einen Kapellmeister zu nennen, weifs ich nicht, auf den Druckwerken, die alle unter seiner Aufsicht hergestellt sind, denn Vander Straeten theilt selbst einen Brief von ihm mit, der von Nürnberg aus datirt ist, nennt er sich stets nur Musicus des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich; auch Bruneau nennt ihn p. 244 nur „nostre confrère Alexandre“, ich glaube daher den Kapellmeistertitel streichen zu können). Fétis, „in seiner gewohnten Flüchtigkeit“ macht aus diesem Meister einen deutschen Musiker, verwechselt

den Erzherzog Ferdinand von Oesterreich mit dem Kaiser Ferdinand I. und glaubt Uutendal lebte noch um 1585 (NB. da nämlich 1585 noch eine Ausgabe der Sammlung deutscher und französischer Lieder bei Catharina Gerlach in Nürnberg n. Fétis erschien). Es ist unmöglich in wenigen Zeilen so viel Irrthümer aufzuhäufen. 1. Alexandre Uutendal gehörte den Niederlanden an, um nicht zu sagen Belgien oder Flandern. Sein Name bezeichnet dies schon klar, auch bedient er sich in seiner Correspondenz der französischen Sprache (NB. dies könnte eher als Grund dienen ihn für einen Deutschen zu halten, denn diese Sitte oder Unsitte grassirte noch am Anfange dieses Jahrhunderts bei uns Deutschen). Man sieht aus seinem Schreiben an Prevost sogleich, dass er von einer Gegend spricht, welche er bewohnt hat, indem er zu seinem Correspondenten von unserem Lande spricht. Man findet seinen Namen sehr verschieden geschrieben: Wittendale, Uutendal etc. Eine edle Familie: Uutendal, Uutendaele existirt schon im 14. Jahrh. in Gent. 2. In einer Original-Rechnung der Jahresgehalte, datirt den letzten Juni 1580, trägt Uutendal den Titel eines „Musicien de l'archiduc don Ferdinand d'Autriche, comte de Tyrol etc. (NB. der Kapellmeistertitel wird also auch hier nicht bestätigt). Er erhielt in dieser Stellung 10,950 Maravédis (NB. 20 deutsche Reichspfenige = 34 Maravédis, die Summe schmilzt dadurch sehr zusammen). Fétis sagt, dass Uutendal vor 1566 in der Kapelle Kaiser Ferdinand I. angestellt war und auch unter der Regierung Maximilian II. dieser Kapelle angehörte; dies ist ein doppelter Irrthum, denn Ferdinand I. starb bereits 1564 und folgte ihm sein Sohn Maximilian II. nach, während Ferdinand, Graf von Tyrol, der Bruder war. 3. Alexander Uutendal starb um 1581, wie weiter hin bewiesen werden soll. Wir kennen nicht den Beweis, auf welchen sich Fétis stützt, dass der Musiker noch 1585 gelebt hat. (NB. Jedenfalls liefs sich Fétis von der letzten Ausgabe der deutschen und französischen Lieder bestimmen 1585 anzunehmen, da die in genanntem Jahre in Nürnberg bei Catharina Gerlach erschienen sein soll, doch besitzt die Universitäts-Bibliothek in Göttingen eine Ausgabe von 1586, was jedenfalls die von Fétis gemeinte ist.) Der einzige Brief, welchen wir von ihm besitzen, ist datirt aus Nürnberg vom 5. August 1574. Er ist adressirt an Marc Le Preyost und der Ueberbringer war der Tapetenhändler Darmoyer, sein Landsmann, welchen er beauftragt die Angelegenheit wegen Zahlung seines Gehaltes zu ordnen, sowie diejenigen von Jean Goossens, Guillaume und Philippe Bruneau. Er entschuldigt sich darin, dass er nicht nach Innsbruck schreiben konnte, da er eilig nach Nürnberg reisen musste. (Den Brief theilt Vander Straeten im Original mit und ist nur noch nachzutragen, dass Prevost kaiserl. Notar und Pensionair war und in Brüssel lebte. Uutendal unterzeichnet sich ohne Titel. Prevost musste ihm wohl befreundet sein, denn er grüfst Frau und Kinder desselben. Die fragliche Stelle worauf Straeten seinen Beweis stützt, dass Uutendal ein Belgier sei, lautet: „c'est que

ledict porteur de cette lettre est tapicier de notre pais". Guillaume Bruneau bestätigt in einem Briefe (wahrscheinlich aus Innsbruck) von demselben Datum die Abreise Uutendal's nach Nürnberg, indem er schreibt: „Wenn Euch Alexandre nicht schreibt, so wird er es ein anderes Mal thun, denn er ist nach Nürnberg gereist".) Ohngefähr 8 Jahre später, am 8. Mai 1581, zeigt Philippe Bruneau dem Notar Marc Le Prevost in Brüssel an, dass sein Mitbruder Alexander am 8. Mai gestorben sei (den Wortlaut der betreffenden Stelle theilt der Verfasser mit). In der Zahlungsliste, angefertigt durch obigen Prevost, wird dieses Datum bestätigt und erfahren wir aus späteren Rechnungen, dass Uutendal verheirathet war mit Dorothea Lupatsch. Zum Schlusse theilt Straeten noch das Siegel Uutendal's mit. Soweit Vander Straeten. Uutendal lebte also in Innsbruck und starb auch dort. Wenn seine Herkunft auch niederländich ist, so gehört doch seine geistige Thätigkeit Deutschland an, und dass er mit den deutschen Gelehrten seiner Zeit in Verbindung stand, beweisen die Gedichte von Ludwig Helmbold, die sich im zweiten Buche seiner Sacrae Cantiones am Anfange der Stimmbücher befinden. Auch die deutschen Gedichte, die er in seiner Liedersammlung benützte, beweisen, dass er mit Sinn und Geschmack gewählt hat und bieten eine Auslese echter alter deutscher Volkslieder, wie sie in der Zeit (1574) nur noch selten bei den Komponisten anzutreffen sind.

Wir denken mit diesen Proben unsere Mittheilungen noch nicht abzuschließen und werden nach und nach das Wichtigste daraus zusammenstellen, nicht nur um Nachträge einzufügen, sondern auch dem Historiker den Gebrauch des Buches zu erleichtern.

Mittheilungen.

* F. Marcillac, Histoire de la Musique moderne et des Musiciens célèbres en Italie, en Allemagne et en France depuis l'ère chrétienne jusqu'a nos jours avec un atlas de 22 planches par . . . Membre du Comité du Conservatoire de musique de Genvèe. Paris, Sandoz et Fischbacher 1876, gr. 8° 512 pp. Preis 8 Mk. Ein vielversprechender Titel, dem nur der bescheidene Zusatz „abrégé oder „extrait" fehlt. Die Ausstattung des Buches ist elegant, und wenn der Inhalt ein klein wenig den neuesten Forschungen in der Musikgeschichte entspräche, so wäre es als Handbuch für angehende Musikstudirende zu empfehlen. Leider, aber leider schreibt jetzt seit der napoleonischen Erfindung der Nationalitäten ein jeder Gelehrte in seiner Muttersprache und muss so ein armer Musikgelehrter portugiesich lernen, da Herr de Vasconcellos seine interessanten Schriften in seiner Muttersprache veröffentlicht, englisch wegen Hawkins und Burney, italienisch wegen Caffi, Catelani u. a., französisch wegen Fétis, Vander Straeten, Gevaert u. a., holländisch wegen den Bouwsteenen von Heije redigirt und deutsch, sonst kann er über Musikge-

schichte gar nicht schreiben. Man möchte Gott danken, dass den Russen, Czechen und Türken noch kein Musikgelehrter erstanden ist, der in seiner Muttersprache uns die wichtigsten Entdeckungen offenbart. Wie glücklich war darin die alte Zeit die nur eine Gelehrten- und Umgangssprache kannte, die lateinische. Herr Marcillac hat jedenfalls irgendwo von den Tischreden Luther's etwas gelesen und was schreibt er in dem Kapitel über Luther, Walther, Senfl Seite 154? „Luther l'estimait (nämlich Senfl) au-dessus de tous les musiciens allemands contemporains; il l'invitait souvent à sa table, et ce sont ses motets qu'il chantait le plus volontiers.“ Senfl in München! und Luther in Wittenberg! und wer den Brief Luther's an Senfl vom 4. October 1530 kennt (in deutscher Uebersetzung, siehe Publikation 4. Jahrg. 1876 p. 74), der wird daraus ersehen, dass sich Luther und Senfl bis dahin nie von Angesicht zu Angesicht gesehen haben und für die spätere Zeit ist ein Gleiches wohl ebenfalls anzunehmen. Doch wir dürfen keinen so strengen Mafsstab an das Werk legen, es fiele sonst in ein Nichts zusammen und das wäre der hübschen Ausstattung halber wirklich schade. Warnen möchten wir aber, denn Senfl ist nicht in Basel oder Zürich geboren, Ottavio dei Petrucci hat nicht erst 1502 den Musiknotendruck mit beweglichen Typen erfunden u. s. f. Sonst ist es unter den Männern der Wissenschaft Gebrauch über dasjenige zu schweigen was sie nicht wissen, hier scheint aber der umgekehrte Fall eingetreten zu sein. Doch nein, über einen Abschnitt der Musikgeschichte kann auch Herr Marcillac schweigen, nur ist es merkwürdig, dass dies gerade die französische Kunstentwickelung und ihre Leistungen betrifft. Da ist kein Attaingnant erwähnt mit seinen zahlreichen Drucken, kein Adrien le Roy, und von den französischen Komponisten der älteren Zeit findet man nur Goudimel erwähnt und zwar nur beiläufig als Tonsetzer der französischen Psalmen-Melodieen, die natürlich kein anderer als Guillaume Franc erfunden hat, was mit einer Bestimmtheit ausgesprochen wird, als wenn der Verfasser die gültigsten Beweise dafür in der Hand hat, obgleich längst nachgewiesen ist, dass Guillaume Franc nur zu denjenigen Psalmen Melodieen erfunden hat, die keine eigene Melodie haben, doch sind sie nie in den allgemeinen Gebrauch übergegangen (siehe Monatshefte, Jahrg. I. p. 155). Suchen wir nach dem Grunde dieser traurigen Kenntnisslosigkeit, so beruht er einzig und allein darin, dass der Verfasser nur die ältesten modernen Geschichtswerke von Forkel und Kiesewetter kennt und auf deren Aussprüche, die noch so sehr im Dunkelen fischten, sein ganzes Glaubensbekenntniss stützt. In Deutschland sind wir auch reich gesegnet mit solchen sogenannten Abrissen der Musikgeschichte und leider erleben sie, wie z. B. Brendel, eine Auflage nach der anderen. Wenn freilich hieraus das Ausland den deutschen Standpunkt seiner Musikgeschichtsforschung beurtheilt und solche Werke als Quellenwerke benutzt, so ist es übel berathen. Wir haben jetzt nu[r] ein Werk, was auf der Höhe der Zeit steht und das ist Ambros' G[eschichte]

schichte der Musik und selbst hier giebt es Punkte, die durch die neuere Forschung bereits überholt sind, denn Deutschland hat in jüngster Zeit in der Musikgeschichtsforschung einen mächtigen Aufschwung entfaltet.

* Mittheilungen über die Bibliotheca Rudolfina der Königl. Ritter-Akademie zu Liegnitz. I. Von Dr. Ernst Pfudel, Professor. Liegnitz. Druck von H. Krumbhaar 1876. Schulprogramm 1876 Nr. 153 in 4°. Separatabzug 30 pp. Nicht im Buchhandel. Hier liegt uns eine ganz vortreffiche Arbeit vor, die sowohl auf der Höhe der Wissenschaft steht, was typographische Genauigkeit betrifft, als auch durch werthvolle Beigaben aus den Vorreden und Dedicationen der alten Musikwerke selbst, manchen interessanten Beitrag zur Kenntniss damaliger berühmter Autoren liefert. Die musikalische Abtheilung obiger Bibliothek ist durch ihre Schätze längst bekannt, doch wenig gekannt. Der Anfang mit der Veröffentlichung in dem 1. Jahrg. der Monatshefte musste aufgegeben werden, da sich der gegebene Raum als nicht ausreichend erwies. Damals wurde die Dehn'sche Kopie zur Grundlage benutzt, hier dagegen ist der Dehn'sche Katalog umgearbeitet, die Titel genau mit dem Original übereingestimmt und hat sich aufserdem noch manches Werk gefunden, was Dehn damals übersehen hatte. Dem Kataloge geht eine Geschichte der Bibliothek voran, deren Gründung von dem Herzog Georg Rudolf, geboren den 22. Januar 1595 herrührt. Leider ist der einstige Bestand im dreifsigjährigen Kriege durch die Schweden fast auf die Hälfte reducirt worden und lässt sich durch Vergleich mit den alten Katalogen ersehen, was die Bibliothek einst besessen hat. Diese Defecte sind im vorliegenden Kataloge als Anmerkung unter die entsprechende Rubrik gesetzt. Meist betrifft es bekannte Werke, doch sind auch einige weniger bekannte darunter. Der Katalog, dessen 1. Abschnitt erst vorliegt (4 Druckbogen sind jedem Schulprogramm nur ordnungsmäfsig zugetheilt) besteht aus A. Sammelwerke, 26 Drucke von 1553 bis 1612, chronologisch geordnet. Darunter befindet sich manches seltene Werk, was bisjetzt nur in einem oder zwei Exemplaren bekannt ist. Die meisten Drucke sind komplet, nur von Stephan Buchau's Psalmen von 1569 fehlen Cantus und Quinta vox und von Lindner's Continuatio cantionum sacrarum von 1588 und eben desselben Corollarium cantionum von 1590 ist nur der Cantus vorhanden. Aus den Dedicationen ist unter Anderem zu ersehen, dass Friedrich Lindner Lignicensis um 1588 bereits 10 Jahre der Hofkapelle des Markgrafen Georg Friedrich (von Ansbach und Bayreuth) angehörte, und in der Dedication zu der Gemma musicalis von 1588, an den Herzog Christian von Sachsen gerichtet, sagt er, dass er als Knabe in der churfürstlichen Kapelle gesungen habe, später aber, als seine Stimme mutirte, sei er von dem Kurfürsten in die berühmte Schule von Pforta und dann auf die Universität nach Leipzig geschickt, um Humaniora zu studiren. Aus Dankbarkeit widme er seinem Gönner die vorliegende

Sammlung, nachdem er sich aus Italien die Werke der berühmtesten Künstler verschafft habe, die damals in Deutschland oder doch wenigstens in Sachsen noch ganz unbekannt wären. Beide Dedicationen sind aus Nürnberg datirt, wo er Cantor an St. Aegidien war. In dem 3. Theile der Gemmae (1590) theilt Lindner mit, dass die italienischen Komponisten, aus Freude an seiner Sammlung, ihm ihre Kompositionen im Original zugesendet haben und sich später gedruckte Exemplare in grofser Anzahl kommen lassen und erwähnt auch, dass er bereits 16 Jahre Cantor an obengenannter Schule sei. Die 2. Abtheilung des Kataloges, von der erst ein kleiner Theil im Drucke vorliegt, umfasst: B. Werke einzelner Komponisten und zählt bis jetzt 11 Werke auf. Die ganze Sammlung gehört, gemäfs der Zeit ihrer Gründung, mehr dem letzten Drittel des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrh. an und nur einige Werke reichen bis 1550 hinauf. Auch in der 2. Abtheilung ist manches biographische Material niedergelegt, z. B. aus Blasius Ammon's Sacrae cantiones von 1590 ist ersichtlich, dass Ammon als Knabe Sänger in der Kapelle des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich war und später, als er sich in Venedig aufhielt, vielfache Wohlthaten vom Erzherzog genossen hat, und von Erhard Bodenschatz, dem bekannten Herausgeber des Florilegium, erfahren wir „dass er in des Churfürsten Christian Cantorey zu Dresden neben fleifsiger und treulicher Institution in andern freien Künsten, auch nicht weniger in Exercitiis Musicis informiret worden." Die Fortsetzung des Kataloges folgt im nächsten Programm und bedauern wir nur, dass abermals ein Jahr dahin geht, ehe wir in den vollständigen Besitz des werthvollen und mit so grofser Sorgfalt und Sachkenntniss angelegten Kataloges gelangen.

* 67 Tänze aus dem 15. bis 17. Jahrh. aus den Quellen gezogen von Rob. Eitner. Theils für Klavier, theils für Instrumente mit einer Klavierbegleitung. Preis 2 Mark. Zu beziehen durch die Redaktion bei Einsendung des Betrages.

* Katalog Nr. 45 von Theodor Ackermann in München. Enthält 546 Nrn. allerlei ältere und neuere Musikwerke: Geschichte, Biographie, Bibliographie, Hymnologie, Theorie, Oper, Lieder, Chorwerke und Klaviersachen. Z. B. Camphuysen, Stichtelyke rymen 1647. 7 Mk. 50 u. a. Ausgaben. Draudius, Bibliotheca librorum 1625, 3 Theile 7,50. Biber, Tratenimento musicale 1699. 2,80. Balde, Jephta, Tragödia 1654. 3 Mk. Tafelconfect, Ohrenvergnügendes 1733 bis 46, mit der 4. Tracht fehlt Cantus II. 7 Mk. u. s. w.

* Ein Brief von Philipp Emanuel Bach an Nicolaus Forkel im Autograph, 1 Blatt in 4° mit 18 Zeilen, datirt Hamburg den 25. Juli 78 ist zum Preise von 3 Mk. zu erwerben. Näheres durch die Redaktion.

* Beilage: 5 Tafeln Musik.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VIII. Jahrgang. 1876.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition von Leo Liepmannssohn, Buchhandlung und Antiquariat in Berlin W. Markgrafenstrasse 52. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 6.

Briefe von Thomas Stoltzer, Adrian Rauch und Silvester Raid.

Die Nachrichten über Thomas Stoltzer sind so spärlich, dass jede Kunde über ihn von grofsem Werth ist, besonders wenn es sich um ein Schreiben von ihm selbst handelt. Der Brief ist an den kunstliebenden Markgrafen Albrecht von Brandenburg gerichtet, dem Vetter des Kurfürsten Joachim I., der 1511 zum Grofsmeister des deutschen Ordens in Preufsen erwählt wurde und Königsberg zu seiner Residenz gemacht hatte. Der oft citirte Artikel von Joh. Voigt in der Germania, Zeitschrift von Ernst Moritz Arndt (2. Bd. Lpzg., Avenarius & Mendelssohn 1852, 8⁰ pag. 207) giebt über die Hofhaltung des Markgrafen und seine Thätigkeit als Beförderer der Musik nur sparsame Nachrichten, die sich in folgende Sätze zusammenfassen lassen: Er trat 1526 zum lutherischen Glauben über und hielt mit Luther brieflichen Verkehr. Als Musikliebhaber versuchte er sich selbst im Komponiren und übersandte unter anderem 1537 Luther einige Gesänge von seiner Komposition zur Prüfung und Besserung. Sein vielleicht erster Kapellmeister war Adrian Rauch, genannt Stöderle, (siehe auch die Briefe Wagenrieder's I. und II., Monatsh. No. 3 pag. 26 und 27); er führte anfänglich den bescheidenen Titel eines obersten Trompeters und erst später den eines Kapellmeisters. Er wurde aber durch Hans Kugelmann*), dem bekannten

*) Kugelmann wird von Voigt als ein Augsburger bezeichnet. Diese Angabe ist aber unverbürgt. Die geistlichen Lieder erschienen zwar in Augsburg und zwar auf Vermittelung des Bürgers Sylvester Raid in Augsburg, doch geschah dies auf Wunsch des Markgrafen, dem der Druck auch gewidmet ist. Kugelmann nennt sich auf dem Titel „Tubicinae Symphoniarum“ das kann doch nichts anderes heifsen als Trompetenbläser. Nach dem Rathsbuche starb Kugelmann 1542.

Verfasser der dreistimmigen geistlichen Lieder in Preufsen (1540) beim Markgrafen angeschwärzt, fiel in die Ungnade desselben und verliefs den Dienst. Kugelmann rückte dadurch in die Stelle Rauch's ein. Letzteren finden wir in Wagenrieder's Briefen als in München lebend erwähnt. Der Markgraf benützte ihn dort als Agenten, um stets mit dem Neuesten und Besten, was in der Musik geleistet wurde, versehen zu sein. Solche Agenten oder Faktoren hielt der Markgraf in allen Städten, in denen die Musik ganz besonders gepflegt wurde und erfahren wir aus den Briefen mehrere derselben, wie Michel Spilberger, Jörg Vogler, Dr. Johann Apel, Hieronymus Bomgartner in Nürnberg, Georg Schultheis, Wenkh und Fritz Schmid (siehe auch die Briefe Senfl's in der Publikation IV, 8° p. 75 u. f.). Auch für die besten Instrumente für seine Musikkapelle sorgte er und stand mit dem Nürnberger Instrumentenmacher Neuschel in steter Verbindung, zog auch den Organist Hans Goppel an seinen Hof, der mit dem Orgelbau wohl vertraut war. Doch nicht dies allein, sondern auch begabte junge Männer zog er an seinen Hof und liefs sie auf seine Kosten ausbilden, wie den Andreas Schulz aus Riesenburg, den er 5 Jahre zum brandenburgischen Hoforganisten Johann Hornburg schickte. Wie sich der Markgraf nach allen Seiten hin bemühte mit den bedeutendsten Komponisten seiner Zeit in Verbindung zu stehen und stets mit ihren Kompositionen versehen zu sein, sehen wir aus dem nachfolgenden Briefe von Thomas Stoltzer, der in Ofen Kapellmeister des Königs Ludwig's von Ungarn war und auch bei dessen Gemahlin, der Schwester Karl V., in Diensten stand. Nach den Eingangsworten des Briefes zu urtheilen, muss Stoltzer kurz vorher in Königsberg zum Besuche gewesen und dort vom Markgrafen mit Aufträgen versehen sein, denn er sagt: Als ich jüngsthin von Euer fürstl. Gnaden Abschied nahm, begehrten Sie von mir etwas Neues. So versteht Voigt den Wortlaut, doch kann man es ebensogut umkehren und annehmen, dass der Markgraf am Hofe König Ludwig's zum Besuch gewesen war und hierbei die Verbindung mit Stoltzer angeknüpft hatte. Was Stoltzer am Ende des Briefes mit den Worten andeutet: Wenn E. F. Gnaden noch des gnädigen Willens ist, E. G. verstehen mich wohl, bitt ich nach wie vor (nämlich ihn auszuführen und Stoltzer wird gern dem Willen folgen), könnte zu der Vermuthung führen, dass Stoltzer gern an den Hof des Markgrafen als Kapellmeister kommen wollte. Unter einem so kunstliebenden Fürsten zu dienen, musste natürlich jedem Musiker als etwas Erwünschtes erscheinen. Das 16. und 17. Jahrhundert weist übrigens mehrfach Fürsten und Könige auf, die in der verschwenderischten Weise die Musik unterstützten, so der Herzog Albert von Bayern, der König Don Juan IV. von Portugal, die Königin Christine von Schweden und Johann Georg II. von Sachsen, und steht zu hoffen, dass durch die Erforschung der Archive noch mancher wichtige Briefwechsel an's Tageslicht gezogen wird. Die nachfolgenden Briefe

sind aus dem geh. kgl. Archive in Königsberg i/Pr. und mir durch die Güte von Fräulein Therese von Miltitz in Dresden in einer getreuen Kopie zur Veröffentlichung übergeben worden.

Eitner.

Dem durchleuchtigen Hochgebornen fursten und hern Herrn Albrechten Marggraffen zu Brandenburg, in Preuffen Stetin Pommern der Caffuben Herzogen etc. meinem gnädigen Herren.

Durchleuchtiger Hochgeborner furste gnädigster her. Nu zum Jungsten E. F. G. abschaid begeren an mich allweg etwas newes zu finden gewesen ist, so hat mein allergnädigste fraw mir den pfalm Noli Emulari durch Luthern verteutscht zu Componiren auffgelegt, der dann, uber das er lang, auch sunst, dieweill vorhin khainer, das ich wust, der maffen auff mottetisch gesetzt ist mich eben fast bemueht hat. Ist mir in dem eingefallen, in differ arbeit E. F. G., der ich alles was ich vermag schuldig bin, sunderlich zu dienen, Hab an die Khrumphörner gedacht und den pfalm also gesetzt, das er gantz darauff gerecht ist, Wann sunst nitt ain jeder gesang darauff bekqwem ist und sunderlich vil stimmen. Jedoch der ander Discant des letzsten tails erst darnach nitt von notten gemacht etwas sich in diffe sach nitt schickt. Mag man den selben wol aufs lassen oder in ander Instrument oder menschlich stimmen darzu prauchen. Nun hab ich den und noch ain andern, aber nitt der mafs gemacht und E. F. G. mitt gewiffen potten zuschicken wollen. Ist mein G. F. mir unwiffend furkhommen, da ich difs pin innen worden, da wider ich nitt hab miegen, wann die selben Zeddel sie von mir eilendts genohmen hatt, die ich dahin verordnet hatt. Hab ich dannoch gedacht E. F. G. des ersten pars halben zu unterrichten darumb, das er auff Khrumphörner gestimpt sey und damit ich nitt so gar lär kwäm, schick ich E. F. G. ainen Lateinischen pfalm Exaltabo te, den ich neulich aufs sunderem Lust zu den überschönen worten gesetzt hab. Pitt E. F. G. woll difse und ander mein arbeit mitsampt meiner unttertänigen diensterpietung gnädiglich annehmen und mir ain gnädiger herre sein. Wo E. F. G. noch des gnädigen Willens ist etc., E. G. verstehes wol, pitt ich nach wie vor. Es darff nitt wort. Der allmächtige gott spar E. F. G. vielen zu gut Amen. Geben zu Ofen am 23. Februarii im 26. Jar.

E. F. G.
unttertäniger
Cappellan
Thomas Stoltzer.

Dem Durchleuchtigen Hochgebornen fursten und herren herren Albrechten Margraff hertzogen in Breyssen etc. meinem genedigen herren.

Durchleuchtiger hochgeborner Furst und genediger herr, nach dem und ich von Euren furstlichen genaden abgeschaiden bin in kurz verschiener zeit und ich gegen Euern furstlichen genaden verclagt bin worden durch den hanns Kugelman, Auch genediger her und furst, so bin ich gegen Eur furstlichen genaden in ungnad khumen aus versagung (durch Verleumdung) hanns Kugelman, des ich dan unschuldig gewesen bin. Darauf ich in das ellent gezogen bin und ich mich E. F. G. Dienst verzichenn han muessen (aus dem Dienst müssen wegziehen) umb unschult. Darauf so ruf und bitte ich an Eur F. G., Eur furstliche genade wolle sollichs weitter erfaren und noch mein genediger her und fürst sein. Darauf ich E. F. G. hiemit zaiger dez briefs Etliche hübsche gesang schickhe, so mir meiner genedigen herren von Bayrn Cantorei mich damit begabt hat zu hohen Eren, die selbigen Carmina ich E. F. G. zu schicken bin. Auch genediger her, eur furstl. genade welle solliche gesang den herr michel und den Jorglen in der Cantzeley und her Erhart singen lassen E. F. G., so wirt eur furstl. genad daran freytt und lust gwinnen. Solliches welle E. F. G. von mir Armen gesellen genediglich annen (annehmen), auch genediger her und furst so bitt ich an E. F. G. welle noch mein genediger her und furst sein, mein noch genediglichen zu bedenkhen, wo es sich zutruege, wo (dass) ich mit Dienst etwan zu E. F. G. khumen wurde, mich mit genaden genediglichen anzunemen. Sollichs will ich umb E. F. G. lang leben und glückselligkhait bitten sein, dieweill und ich leb unvergessen.

E. F. G.

Untterthaniger Adrian Rauch ietz wonent im lant zu Bayern zu Munchen in der furstlichen statt.

den 23. Juli 1536.

Wartent ain genedige Antwort von F. G.

An Herzog Albrecht von Preussen.

Ich hab diez schreiben nit underlassen mogen, als der ich je E. F. G. in underthenigstem gehorsam gern dienen wollt, und besonder dieweil ich auch wol wais und erfaren, das E. F. G. ain sondere naigung und liebe tragen zu der hochberiembten kunst der Musica, so dann bey uns in der loblichen Statt Augsburg bey und undter gemeiner burgerschafft (gott dem herren und seinem hailligen wordt zu lob und eren jetzo die Musica geliept, gepflanzt und in übung gepracht wirdt), hab ich dise hierin verslossene (verschlossene) zway kunstliche Stuckh, nemlich das verbum domini in einem Faconet und allsdann ain kunst stuckh in schwarz

und weis velder (Felder) getruckht E. F. G. ob die in Preussen oder Polen noch nit offenbar weren, hab diser zeit nit mer Faconet bekomen mogen, zuzuschicken nit underlassen mogen. Auch hieneben ein stuckh kain Adler darein geschlossen, es taget vor dem walde haben vil hochberiembter Componisten alls Adrianus Willart mit andern alls Ludwicus Sennfl, sover (insofern) die Namen E. F. G. hievor mochten furkomen sein, ir Composition daruber gemacht mit 6. 5. 4 und 3. stimmen, wie in diser Composition mit fünff anzaigt wirdt. Nun seind jetzt von allen Nationen alhie zu Augspurg zusamen gelesen worden die neuesten und gewaltigisten fuga von fünff bis auff zwo fuga, franzhesisch, lateinisch, teutsch, Italianisch, Niderlendisch und reutsch, auch sonst gewaltige muteten, hievor zum thail noch unerherdt (ungehört), die werden etwan auff künfftige vasten in truckh ausgeen, hab ich hieneben meinem gutten herrn und freind Hannsen Kugelman geschriben, sover Im geliebte (beliebte), sein werkh auch dartzu zu geben und auch ob er neben Ime andere Liebhabende der musica Componisten wesste (wisse), der sein Composition herein wolte lassen, das er mir dieselbigen welle zuschicken, sollen die auch mit aines jeden Namen, Zunamen und Stand getruckt und volgenz Jedem derselben getruckten biecher ainer überantwurt werden. So will Ich auch zuvor E. F. G. und derselbigen Canzeley verwaltern, welche die musica auch lieben, dieselben in gehorsam zuschicken.

Dat. den 5. Novemb. 1539.

Silvester Raid.

Raid war Bürger in Augsburg, wie bereits oben gesagt wurde. Die erwähnten Lieder: Kein adler in der welt so schon und Es taget vor dem walde, stehen im Ott 1544. Dass aber der Niederländer Adrian Willart auch deutsche Lieder komponirt haben soll, ist jedenfalls neu, denn das im 5. Theile No. 48 der Forster'schen Sammlung befindliche ist ein Chanson, dem Forster einen deutschen Text unterlegte. Das am Schlusse erwähnte Sammelwerk ist kein anderes, als das bei Melchior Kriesstein 1540 von Sigismund Salblinger herausgegebene „Selectissimae necnon familiarissimae Cantiones ultra Centum" etc. Exemplare in Wien kompl., Nürnberg nur A. und B.). Bei der obigen Beschreibung des Inhaltes durch Raid muss es jedenfalls heissen: fuga von fünff bis auff zwo stimmen (statt fuga). Was „reutsch" und „Faconet" heisst, weiss ich nicht; unter Faconet könnte man vielleicht eine Kapsel oder Futteral verstehen und das Wort reutsch möchte ich für teutsch halten, was zwar vorher bereits erwähnt ist, aber vielleicht vom Schreiber übersehen, denn andere Sprachen wie die fünf genannten kommen in dem Sammelwerke nicht vor.

An Herzog Albrecht von Preuſſen.

E .F. G. Componisten Hannsen Kugelmanns componierte trium habe ich empfangen und dieselben schon in willigsten gehorsam in truckh geben, damit der nam gottes gepreist und E. F. G. Ere und Rum erweittert werde; will alsbald die in truckh ausgeen Hansen Preden 300 exemplaria zuschicken nach vermög E. F. G. gnedigen bevelch. Meine herren Burgermaister haben ein sonder wolgevallen ob dem geistlichen gesangen tragen und selbst auch die mit vlais zu trucken bevelch geben.

Dat. Augsburg Sambstag vor Judica 1540.

Silvester Raid
Burger zu Augsburg.

Der Brief ist in mehrfacher Hinsicht für uns von Interesse. Das Werk ist das bereits erwähnte: Concentus novi trium vocum Ecclesiarum usui in Prussia etc., welches 1540 bei Melchior Kriesstein in Augsburg erschien (Exemplare in München und Wien). Die Dedication an den Markgrafen Albrecht trägt das Datum den 21. tag des Herbstmonats 1540 und bezeichnet wohl die Vollendung desselben, so dass also zum Druck desselben, 28 Bogen in klein quer 4°, nur die Zeit von Ostern bis zum 21. November verbraucht wurde, also ungefähr 9 Monate. Auch über die damaligen Auflagen eines Werkes erhalten wir einen ungefähren Ueberblick. Der Markgraf verlangte für sich allein 300 Exemplare, die er theils in seinen Landen vertheilt, theils nach auswärts verschenkt haben mag und man kann sicher annehmen, dass Kriesstein noch ebensoviel zum anderweitigen Vertriebe druckte. Heute lässt der begüterte Herausgeber für sich 100 Exemplare abziehen und weiſs die kaum unterzubringen und der Verleger von Notenwerken macht eine ganz kleine Auflage. Wenn man auch in Anschlag bringen will, dass obiges Werk theilweis beim Gottesdienst gebraucht wurde, so war es doch nicht ein Liederbuch was die Gemeinde in die Hand bekam, sondern nur von gut geschulten Chören benutzt werden konnte, denn es sind auſser den dreistimmigen deutschen geistlichen Liedern, auch lateinische Gesänge und fünf- bis achtstimmig kunstvoll gesetzte Psalmen darin. Ob der Schlusssatz des Briefes so zu verstehen ist, dass die Bürgermeister von Augsburg nur die Erlaubniss zum Drucke ertheilt haben, oder selbst eine Anzahl Exemplare bestellten, ist nicht genau zu ersehen. Wie furchtbar die Vernichtung der alten Musikwerke in den drei vergangenen Jahrhunderten gewesen ist, lässt sich an diesem einen Werke ersehen, denn nur 2 komplete Exemplare sind uns erhalten und auch nur in dem sicheren Verwahre der kaiserlichen Hofbibliothek in Wien und der kgl. Staatsbibliothek in München, während in Königsberg und allen anderen nördlichen Städten Deutschlands kein einziges Exemplar sich vorfindet.

Martin Opitz.

In Nr. 4 der Monatshefte S. 46 bemerkt Hr. A. Quantz:

„Der Dichter Martin Opitz hat auch eine deutsche Uebersetzung der französischen Psalmen-Bearbeitung von Clemens Marot und Theodor Beza hinterlassen. In einem Werke, betitelt: „Laudatio honori et Memoriae Martini Opitii ... solenniter dicta a Christophoro Colero. Lipsiae 1665“ heißt es pag. 35 „ ... (Opitius) Epistolas Dominicales et Festivales anni, jussu Principis Lignicensis, versibus reddidit, singulisque singulare carminis genus aptavit, ut melodiis Gandimelae Galli Musici canerentur.“

In obigen Worten sind zwei verschiedene Werke von Martin Opitz mit einander vermengt worden, nämlich seine Uebersetzung der Psalmen Davids und seine Lieder über die epistolischen Abschnitte der Sonn- und Festtage. Opitz war ein Liebhaber der französischen Psalmmelodieen. Vergl. seine Vorrede zu den Psalmen Davids, verfasst: Danzig den 13. Jan. 1637. In derselben nennt er Claude Goudimel latinisiert „Gaudimela“, und so ist auch oben bei Christoph Coler (Köhler) zu lesen („Gandimela“ ist Versehen, lapsus calami oder Druckfehler). Opitz verfasste auf die französichen Psalmmelodieen zunächst 150 Lieder über die Psalmen Davids und sodann vielleicht auch früher oder gleichzeitig 65 Lieder über die sonn- und festtäglichen Episteln. Die ersteren kann man nicht so ohne weiteres als „eine deutsche Uebersetzung der französischen Psalmen-Bearbeitung von Clemens Marot und Theodor Beza“ bezeichnen. Allerdings hatte Opitz den französischen Psalter vor sich liegen, und ein französischer Edelmann, Jacob Gaurier, half ihm zur Zeit der Pest bei seiner Arbeit. Allein er bemerkt selbst in der gedachten Vorrede, dass er sich nur an den biblischen Text gehalten habe. Hierzu habe er einen guten Hebräer und die Ausleger (Bibelerklärer) zu Hilfe genommen. An die Zahl der französischen Strophen habe er sich nicht gekehrt, auch keine halbe Strophen gegeben (dergleichen sich mehrfach bei den französischen Psalmliedern am Schlusse vorfinden). Die beiden gedachten Werke sind noch zu Opitzens Lebzeiten im Druck erschienen; er hat sie also nicht blos „hinterlassen.“

1) Die Psalmen Davids Nach den Französischen Weisen gesetzt. Durch Martin Opitzen ... Dantzigk, Gedruckt vnd verlegt durch Andream Hünefeldt, Buchhändler, 1637 8° (Exempl. auf der Univers.-Bibl. in Göttingen.) Eine zweite Ausgabe, ebendas., 1638.

Das Werk ist den beiden Herzogen Joh. Christian und Georg Rudolf von Liegnitz und Brieg gewidmet. Den Psalmliedern sind jedesmal die Noten vorgedruckt. Der Notendruck ist nicht gerade sorgfältig, und hier und da vorkommende kleine Abweichungen vom französischen Psalter (1562 ffl.) sind vielleicht nur Druckfehler.

2) Martini Opitii Geistliche Poemata, Von ihm selbst anjetzo zu-

sammengelesen, verbessert vnd absonderlich herausgegeben. In Verlegung David Müllers Buchhändlers S. Erben. (Breslau) M.DC.XXXVIII. (Ex. in Hannover's Königl. Bibl.)

Hier stehen S. 121—195 „Die Episteln der Sonntage, vnd fürnembsten Fest dess gantzen Jahrs, Auff die gemeine Weisen der Psalmen gefasset, Von Martin Opitzen". 65 Lieder. Die (gereimte) Vorrede „vom 6. Tag des Wintermonats, im 1637. Jahr" an den Herzog Georg Rudolf v. Liegnitz und Brieg. Ohne Noten. In der Ueberschrift wird auf die jedesmalige Psalmmelodie nur verwiesen.

Nach Gödeke (Grundriss deutscher Dichtung) soll von diesen Epistelliedern schon aus dem Jahre 1624 eine Ausgabe vorhanden sein. Das erscheint gemäfs des Datums der Vorrede als unwahrscheinlich, wenigstens soweit es eine Gesammt-Ausgabe der Epistellieder anbetrifft; wogegen der obige Titel, zusammengehalten mit der Vorrede, allerdings auf eine frühere Ausgabe vom Jahre 1637 schliefsen lässt.

Lüneburg. Seminarlehrer Bode.

Die Psalmen-Melodieen von Le Camus.

In der Privatbibliothek des Herrn Georg Becker in Lancy bei Genf findet sich ein Psalmenbuch von Jean Pierre Le Camus mit neuen Melodieen versehen. Wir lassen hier Titel und Vorrede des Buches folgen:

LES | PSAUMES | DU ROI | ET PROPHÈTE DAVID | Mis en vers français | Revus et approuvés par les | paſtevrs et profeſſeurs de | l'égliſe et de l'académie de | Genève. | Mis en Muſique par Jean-Pierre | Le Camus Citoyen de Genève | Nouvelle édition à deux parties très-exactement corrigée. || A. GENÈVE | CHEZ GABRIEL GRASSET imprimeur. | MDCCLXIV. |

Au Public.

J'ai l'honneur de présenter au public une nouvelle Musique sur les Psaumes du roi et prophète David ayant été engagé à cet ouvrage par un très-grand nombre de mes concitoyens qui se sont plaints avec raison de celle qui se chante actuellement dans nos Eglises, de même que dans tous les pays protestants où elle a lieu. Ces plaintes reitérées ont engagé plusieurs musiciens, tant en Allemagne qu' en Hollande, à essayer de la corriger, et ils n'ont échoué dans leur entreprise que parcequ'ils n'ont pas allié le facile avec le mélodieux. Effectivement dans notre musique on n'apperçoit aucune mélodie et la perte de l'haleine sert de règle pour la mesure; c'est ce qui fait qu'il est aussi impossible d'entendre les paroles, les accents étant égaux, que de distinguer le Psaume qu'on chante à moins d'une routine consommée. J'ai fait tous mes efforts dans celle que j'offre aujourd 'hui au public pour adapter le chant aux paroles. J'ai suivi pas à pas le roi prophète, dans toutes les situations différentes qu'il nous peint, j'ai embrassé le sens de tout un psaume et non de quelques versets; et lorsque le prophète change d'idée dans les diffé-

rentes pauses d'un psaume, je change aussi de musique. Je ne puis attribuer l'anéantissement général du goût pour la musique vocale dans notre Republique qu'à notre ennuyeux chant. Il n'est pas étonnant que de jeunes gens élevés jusqu'à l'âge de douze à treize ans, à entendre un chant trainant, ils ne prennent aucun goût, ils se persuadent qu'il en est de même de tout autre musique, ils ont même de la répugnance pour le terme. Je ne dis ceci que par l'experience que j'en fais tous les jours; et cent ce qui est cause que nous n'avons pas un seul Musicien vocal.

Quant à l'harmonie, je ne pense pas qu' il soit possible de rien entendre de si monotone, on pourrait s'en servir efficacement contre l'insomnie, comme les anciens Grecs et Romains se servaient aut contraire d'une espèce de musique pour se mettre en fureur. Je m'explique tourchant cette harmonie: chaque note étant note tonique dans ce prétendu chant sans mesure, porte en conséquence l'accord parfait, sans aucuns mélanges de dissonances, lequel sans cesse répété ne peut qu'être très ennuyeux: remarquez que la dissonance ménagée à propos fait que la consonance flatte infiniment plus l'oreille, de même qu'un temps clair et beau plait et rejouit beaucoup plus après un temps sombre et plurieux, que s'il avait été continuel. D'ailleurs l'on ne peut jamais savoir sur quel ton l'on chante, puisque le chant principal dans presque tous les Psaumes se trouve dans un ton, et la basse dans un autre ce qu'il est aisé de démontrer.

Autre fois les Grecs regardaient comme sauvages, ceux qui n'avaient pas une teinture de Musique, j'espère que par le moyen de mon Plein-Chant, facile, mesuré, et j'ose dire mélodieux, je sera aisé de donnes à la jeunesse du goût pour cette science, si estimée des anciens, et aujourd'hui de toutes les nations policées; de la remettre en vigueur et lui redonner en quelque sorte son lustre chez nous.

Lorsque le chant Gregorien succéda à l'Ambroisien ce fut avec une facilité et une rapidité ètonnante dans toute l'Europe, cependant ce dernier composé sur de la prose, tout defectueux qu'il paraissait aux oreilles de tout le monde, est beaucoup superieux à notre insipide chant quoique composé sur des vers; tous les connaisseurs conviendront qu'il est plus aisé de composer une bonne musique sur des vers que sur de la Prose.

Quant à la versification, il serait à souhaiter que quelque habile poête se prêtant à la changer et si mon ouvrage a le bonheur de plaire au public, je m'engagerai toujours avec plaisir de composer une musique en sonséquence.

Il est inutile d'assurer que j'ai agi plus par honneur que par interêt, l'on peut aisément s'en convaincre, je souhaite de toute mon âme avoir réussi au gré de mes Concitoyens, et que cette nouvelle musique puisser servir plus avantageusement à l'édification publique, au moins mes efforts à ce sujer pourront donner de l'èmulation à d'autres pour encherir sur moi. Après cette édition j'aurai (s'il plaît à Dieu) l'honneur d'offrir au Public mes Psaumes à quatre parties, composées tant pour l'orgue que

pour plusieurs sortes d'instruments, auxquelles je joindrai une Basse fondamentale: le sera à cette pierre de touche que les connaisseurs decideront de mon ouvrage. J. P. Le Camus.

Wir lassen nun zwei Psalmen von Le Camus folgen:

Psalm 1.

Ton de fa.

Plein chant

Heu - reux ce lui qui fuit des vi - ci - eux.

Basse

Et le commerce et l'e - tem-ple odi - eux qui des Pécheurs

hait la trom-peu - se vo - ye et des moqueurs la cri - mi-nel-

le jo - ye qui craignant Dieu ne se plait qu'en sa loi.

Et jous et nuit la mé-dite a-vec foi.

Psalm 9.





Auszüge aus alten Registern.

Wohl in keiner Wissenschaft sind die veröffentlichten Dokumente so zerstreut in Blättern anderer Fächer als es bei der Musikwissenschaft geschehen ist. Der Mangel eines Organs für diese Wissenschaft hat nicht nur manches bereits entdeckte abermals in Vergessenheit gesenkt, sondern auch dasjenige, was durch andere Fachblätter veröffentlicht ist, kann fast als verloren für die Musikwissenschaft gelten, wenn es nicht durch Zufall abermals von einem Musikhistoriker entdeckt wird. Nachfolgende Veröffentlichungen sind aus Geschichtswerken gezogen, auf die S. W. Dehn in seinem hinterlassenen Manuscripte zu Orlandus de Lassus hinweist. Da diese Werke nicht Jedem zugänglich sind, auch das die Musikgeschichte Betreffende sich nur zerstreut darin findet, so ist ein Zusammenziehen und nochmaliges Veröffentlichen dieser Auszüge gewiss ein zu rechtfertigendes Unternehmen und glauben wir der Musikwissenschaft nicht nur einen Dienst damit zu erweisen, sondern möchten auch auffordern, durch ähnliche Arbeiten die Quellen zugänglicher zu machen.

Die ersten Auszüge sind aus Lorenz Westenrieder, Beyträge zur vaterländischen Historie, Geographie etc. 3. u. 4. Bd. München 1790 Joh. Lindauer. 8° p. 71 ff. Künstler und Gelehrte unter Albert V., Wilhelm V. u. Maximilian I. von Bayern.

Unter Albert V., Herzog von Bayern.

1. Hans Schächinger, Organist in München, machte viel kunstreiche Instrumente.
2. Wolf Fabricius, 1558 Orgelmacher in München; dito 1563.
3. 1560. Hans Koll, Lautenmacher. 1562. 1599 Hoflautenmacher.
4. 1560. Wolf Faber, Organist, machet Instrumente.
5. Item Orlando, gab Unterricht auf dem Zinckblasen.
6. 1564. Laux Possen, der Lautenmacher von Schongau, von wegen 3 trüchel, die er gemachet, 405 fl.

7. 1572. Caspar Sturm, der Orglmacher.
8. 1576. Orlando de Lasso, Capellmeister.
9. „ Johann a Fossa, Untercapellmeister.
10. „ Joseph de Luca, Organist.

Unter Wilhelm V., Herzog von Bayern.

11. 1585. Dem Wifsreitter dem organisten bey u. l. Fr. so dem jungen herzog Maximilian das orgelspiellen gelehrt 30 fl.
12. 1585. Amerbach, orgelmacher von Augsburg, zu hoff hie gearbeitet hat.
13. 1585. dem Antoni Neuknecht, Orgelmachern hie umb ain neue orgel für den herzogen 356 fl.
14. 1585. hannfs Wifshofer, organist hie p. 3 voglror für die junge herrschafft 6 fl.
15. 1593. Hans Heufsler, Orglmacher 24 fl. jährliches.

„ Die Cantoreipersonen: 16. Orlando delasso kapellmaister. 17. hannfs Fischer und 18. Christian Hug all baid bassisten. 19. Heinrich de blau, tenorist. 20. Wolfs Schönsleder. 21. Rudolff lasso. 22. Petro Antonio Pietra. 23. Ferdinando lasso. Darnach die Bassisten bey den Jesuiten: 24. Johan Geringer. 25. Wolff Fischer. 26. Jonas Bessonius. 27. Jacob Carlo. Folgen itzt die Instrumentisten: 28. Vileno Cornezano. 29. Balth. Cornezano. 30. Hercules tertius, zugleich Eleemosynarius. 31. Giulio Gigli. 32. hannfs Haafs. 33. Martin Alonso, zugl. fürstl. Camerdiener. 34. Anton Patard. 35. Jacob Baumann. 36. Horatio Sega. 37. Caspar Thainer, Altist. 38. Antonio Morari. 39. Mathias Bisutius, Instrumentist. 40. Ernest de lasso. 41. Wilhelm Pichler organist. 9 hoftrumetter und 2 Paugger. Item 42. hannfs lanndtschieber der Castrirten Bueben Aufseher,*) umb wegen 6 Bueben jeden Tag für in ainen liefergeldt 5 Kr. und für dass er mit inen Mühe hatt 40 fl. jährlichs.

43. 1594. Urban heufsler der kunstreich Orglmacher.
44. „ Item Orlando de lasso, der kunstreich und hochberühmt Capellmaister im Pfingsten Quartal gestorben ist.
45. 1599. Paulus Sartorius, Musicus, ein Mess von 8 Stimben gemacht.
46. Anno 1600 (Band 4.) Narcissus Zänkl, gravischer zollerischer Capellmaister, so ir Durchlaucht ain componirte Mess presentirt, zur Verehrung 12 fl.
47. „ Rudolphus di Lassus, Instrumentist, von wegen, dass ir Durchl. etzliche componirte Moteten präsentirt gehabt 40 fl.

1601. demselben per etzliche Moteten 24 Thaler, jeden zu 72 Kr. facit 28 fl. 48 Kr.

---

*) Ueber die Einführung der Castraten als Sänger, siehe Cäcilia, Zeitsch. von Dehn. Mainz bei Schott 1842 Bd. 21 p. 5.

48. 1601. Urban Heufsler, Orgelmacher hie für ain ir Durchl. verkauftes Positiv 240 fl.
49. „ Leonhard Kurz, Orgelmacher.
50. „ Vileno Cornazzano, Instrumentist.
51. „ Baltasar Cornazzano, Instrumentist.
52. 1602. Ferdinando di Lasso, Musicus per ainem verehrtem Magnificat 18 fl.
53. „ Urban Heufsler, Orgelmacher, umb zway instrument und ain doppelte Harpfen von Cypressenholz 95 fl.
54. „ Hannfs Bergette, der Geigenmacher.

Ueber den Gebrauch der alten Schlüssel.

Ueber den Gebrauch der alten Schlüssel sind die Ansichten so getheilt und die Urtheile so mannigfach, dass jeder Herausgeber alter Musikwerke seine eigenen Ideen darüber hat und sich dermafsen in dieselben eingelebt hat, dass ihn weder theoretische noch praktische Gründe vom Gegentheil zu überzeugen im Stande sind. Die Einen glauben am Schlüssel die Tonart zu erkennen und sind daher für strenge Beibehaltung der Originalschlüssel, die Anderen stellen eine Theorie von Schlüsselfamilien auf und glauben nur eine bestimmte Zusammenstellung von Schlüsseln zulassen zu dürfen



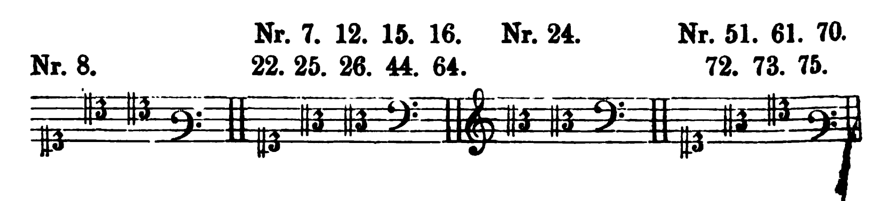
Noch Andere stellen nur das eigene praktische Bedürfniss oben an und ändern willkürlich die Schlüssel, ohne zu berücksichtigen, dass sie dadurch Anderen geradezu Schwierigkeiten bereiten. Am Radikalsten verfahren diejenigen, welche die alten Schlüssel in die modernen umsetzen und sich weder um das Eine noch das Andere kümmern. So lange wir die alten Tonsätze nur in einer Ausgabe kannten und uns damit zufriedenstellten den einen Druck als mafsgebend zu betrachten, war es schwierig, wenn nicht unmöglich, mit treffenden Beweisen die verschiedenen Ansichten zu bekämpfen, jetzt aber, wo uns von einem Werke oft zwei, drei, bis vier verschiedene Drucke vorliegen, ist es nicht schwer, sämmtliche Theorien in die Luft zu sprengen und nur die eine Thatsache obenan zu stellen: Die Alten benutzten ihre Schlüssel ohne feste und geregelte Ordnung; sie richteten sich zwar nach der Tonlage des Gesanges, und wählten dem entsprechend die hohen oder tiefen Schlüssel, hauptsächlich aber war ihnen das Innehalten des Umfanges der fünf Notenlinien mafsgebend, sodass sie den Schlüssel jederzeit änderten, sobald die Stimme das Notensystem in Höhe oder Tiefe überschritt. Da

es aber auch darüber keine feststehende Regel gab, sondern sich nur auf einen eingebürgerten Gebrauch zurückführen lässt, so weisen die verschiedenen Ausgaben eines und desselben Gesanges die verschiedensten Schlüssel und den verschiedensten Wechsel derselben auf. Einige Beispiele, die sich beliebig vermehren lassen, werden Obiges mit Beweisen belegen und wir werden sehen, wie verschieden die Ansichten über die beste Notirung bei den Alten war, denn während der Eine den Cschlüssel auf der 2ten Linie für den besten hält, wählt der Andere den Cschlüssel auf der 3ten Linie, oder setzt für den Cschlüssel auf der 4ten Linie den Fschlüssel auf der 3ten Linie, oder für den Fschlüssel auf der 3ten Linie den Fschlüssel auf der 4ten Linie u. s. f. Dass unter solchen Umständen von einer inneren Beziehung der Schlüssel zum betreffenden Tonsatze oder zur Tonart keine Rede sein kann, leuchtet wohl ein, oder man müsste gerade annehmen, dass die alten Herausgeber der Drucke die Bedeutung der Schlüssel, welche der Componist gewählt hat, nicht verstanden haben, dies ist aber einfach dadurch zu widerlegen, dass die alten Druckereibesitzer und Verleger, was meist in einer Hand war, meist selbst bedeutende Komponisten waren, wie Georg Rhau, Antonio Gardane, Girolamo Scotto, Hubert Waelrant u. a. Bei der Herausgabe des Ott'schen Liederbuches von 1544 fiel mir die Aufgabe zu das Material herbeizuschaffen und die Partitur herzustellen, und war ich besonders bemüht die anderweitigen Ausgaben der Gesänge aufzufinden, theils um die vielfachen Druckfehler mit Sicherheit verbessern zu können, hauptsächlich aber die oft sehr fehlerhafte und mangelhafte Textwiedergabe zu ergänzen. Hierbei erhielt ich auch Einsicht über die wechselnde und verschiedenartige Anwendung der Schlüssel und gelangte nicht nur zu obigem Urtheile, sondern machte außerdem die Beobachtung, dass die verschiedenen Herausgeber von Musikwerken ihre besondere Liebhaberei dabei hatten. So liebt Ott eine Schlüsselzusammenstellung, die mir sonst nur selten wieder vorgekommen ist und zwar ist dies folgende:

unter Nr. 9. 11. 13. 17. 20. 27. 31. 32. 33. 42. 50. 57. 58. 65. 83.



Außer der gewöhnlichen und im Anfange bereits angeführten Schlüsselzusammenstellung findet man in dem Ott'schen Liederbuche noch folgende Zusammenstellungen:





Ich führe nun einige Beispiele an, wie verschieden die Herausgeber eines und desselben Gesanges die Schlüssel zusammen stellten.

Ott 1544 Nr. 61. Georg Rhau 123 Lieder 1544 Nr. 35.

Herre Gott, das sein deine Gebot, von A. von Bruck.

Ott 1544 Nr. 7. Forster, Liederbuch III. Thl. Nr. 60.

Ich soll und muss ein bulen haben, von Senfl.

Ott 1544 Nr. 11. Forster IV Nr. 6.

Dich meiden zwingt, von Senfl.

Ott 1544 Nr. 25. *) Forster III Nr. 30.

Mit lust thet ich ausreiten, von Senfl.

Reutterliedlin 1535 Nr. 25. Forster I. Nr. 30.

der Alt wechselt zweimal zwischen und

Zucht ehr und lob.

Reutterliedlin 1535 Nr. 24. Forster I Nr. 68.

Freuntlicher grufs

Reutterliedin 1535 Nr. 27. Forster III Nr. 52.

Ker wieder glück

Den mannigfachsten Wechsel der Schlüssel enthält wohl das Lied von A. von Bruck (Forster III, 47): Es ging ein landsknecht über feld. Die erste Schlüsselvorzeichnung heifst:

*) In Ermangelung von Schlüsseln müssen Kreuze deren Stelle ersetzen.



Bei der Herstellung von Partituren der Gesangswerke des 16. Jahrhunderts daher, haben wir unbedingt die Kenntnisse und Fertigkeit im Notenlesen unserer Zeit in erster Linie zu berücksichtigen, wenn wir nicht nur die wenigen Musikgelehrten, denen schliefslich jeder Schlüssel Recht ist, in Betracht ziehen wollen. Dem leidigen Violinschlüssel, der in neuerer Zeit alles beherrscht, will ich nicht das Wort reden, denn er passt weder für eine Altstimme noch weniger für eine Tenorstimme, doch die Fertigkeit die drei Cschlüssel auf der 1., 3. und 4. Linie lesen zu können, kann man von Jedem verlangen, der sich überhaupt musikalisch nennen will; da wir aber die Welt nicht auf den Kopf stellen können und trotz alles Schönredens die Sache nicht ändern, denn unter hundert Musiktreibenden kann kaum Einer die Cschlüssel lesen, so bleibt uns nur ein Weg übrig um die alten Werke wieder lebensfähig zu machen, und zwar jedem Gesangssatze einen Klavierauszug beizugeben. Mit diesem bequemen Hilfsmittel erreichen wir Alles und sind zugleich ungebunden das Original in möglichster Treue wiederzugeben.

Eitner.

Mittheilungen.

* Kopien von Indices alter Musik-Sammelwerke (von 1501—1700) sind gegen Erstattung der Kopiekosten vom Redakteur dieser Blätter zu erhalten.

* Georg Becker in Lancy hat einen in Genf gehaltenen Vortrag im Druck erscheinen lassen: Aperçu sur la chanson française (du XI. au XVII. siècle). Genève, imprimerie Ziegler et Co. 1876. 8° 37 pp. Der Inhalt besteht meist aus Gedichten der oben genannten Zeit. Seite 23 ist Oeglin de Reutlingen als Drucker in Augsburg genannt. Sollte dies nicht ein Irrthum sein und Hugo von Reutlingen mit Erhart Oeglin verwechselt? Der Herr Verfasser wird uns darüber am besten aufklären können und den Grund angeben, warum er Oeglin von Reutlingen schreibt.

* Hierbei eine Beilage Musik, Fortsetzung zum deutschen Liede.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VIII. Jahrgang. 1876.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition von Leo Liepmannssohn, Buchhandlung und Antiquariat in Berlin W. Markgrafenstrasse 52. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Ein Brief von Jörg Hayd von 1545.

Der nachfolgende Brief ist aus dem kgl. geh. Staatsarchive in Königsberg i. Pr. und uns durch die Güte von Fräulein von Miltitz übermittelt worden. Hayd war Trompeter in Coling (wo liegt der Ort? In Rudolph's Ortlexicon ist der Ort in gleicher Schreibweise nicht angeführt, dagegen ein Kolling, Niederbayern und bayer. Ldg. Wasserburg, ein Kollings, in Ostpreußen, Rgbz. Königsberg, ein Collin, in Brandenburg, ein anderes bei Stettin, Collig, Rheinpr., Rgbz. Coblenz, und Collina bei Venedig). Man darf hierbei nicht an unsere heutigen Trompeter denken, Hans Kugelmann war auch Trompeter, sondern an einen praktisch und theoretisch gebildeten Musiker, wie auch aus dem Briefe hervorleuchtet, denn er übersendet dem Markgrafen Albrecht von Preußen einige seiner Kompositionen zu acht Stimmen. Hayd ist bisher unbekannt und nirgends ist eine Nachricht über ihn zu finden.

Dem Durchleuchtigen, Hochgebornen Fürsten und herren, herrn Albrech margraf zu Brandenburg in Preyſſen etc. herzog etc.

E. F. G. seind meine unttertenige gehorsame altzeit willige dienst zuvoran bereit. Gnedigster Furst und her, das gnedige schreyben, welchs den XXVIII Januari ausgangen, hab ich erst in Ostern empfangen, zu dem das sich der brief so lang verhalten, hab Ich bisher mich keiner post erkundigen künnen. Bitt derhalben gantz untterthenigklichen Ew. F. g. wollen mich der langsamen Beantwurttung in gnaden entschuldiget wissen. Nach dem füg Ich Ew. F. g. der trumetten (Trompeten) halben zuvornemen, das Ich die Zeyt, da beyde welisch (welsch, italienisch) und Deytsche trumetten bestellt, nicht in reych (deutschem Reich) gewest, der halben mir unbewust und die weyl der Instrumente mer gewest

als quart pusonen (Quart-Posaunen) und dergleichen, lauft die summa in die zwey hundert taler, und werd von etlichen bericht, das ein trumetten welsch und deytsch eines kauffs vor funff gulden müntz kön. Maj ingezeychnet ist worden, solichs hab Ich E. F. G. untterteniger pflicht nicht kunnen vorhalten (vorenthalten). Gnedigster Fürst und herr, hie schik Ich Ew. F. g. 11 gutte stück mit VIII stimmen, eines kon. Maj. reim (Psalmen Davids), das ander ein: Nu bitten wir den heyligen geyst, mit untterteniger bitt, Ew. F. G. wolle in gnaden von mir annemen und mein gnediger herr sein und bleyben. Mit dem ersten, als Ich was weys und guttes bekumme, will Ew. F. G. Ich denselben in untertenigkeit auch zukummen lassen, denn Ew. F. G. untttertenig gehorme dienst zu erzeygen, erkenne Ich mich schuldig, bin es auch zu thun allzeit willig und berait, und bitte zu Gott den almechtigen, Ew. F. g. sambt der hochgebornen Fürstin m. g. f. in glüklicher regirung langweriger gesuntheit zu erhalten.

Dat. mit eyl, Coling samstag vor trinitatis 1545.

Ew. F. G.

untterteniger

Jörg hayd

Trumetter.

NB. Die dem Markgrafen Albrecht von Preufsen einst angehörigen Musikwerke liegen nicht in Königsberg i. Pr., wie von dort der Redaction kürzlich von authentischer Seite aus mitgetheilt worden ist, und konnte der Verbleib derselben auch nicht nachgewiesen werden. Kann darüber Jemand Näheres mittheilen? Die Musikwerke waren der Kapelle und nicht dem Archive zuertheilt; wo ist der Notenbestand der Kapelle geblieben?

Motetten von Pierluigi da Palestrina,

in Partitur gesetzt von Theodor de Witt. Vierter Band, fünfstimmige Motetten. Redigirt und herausgegeben von Franz Espagne. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig (1874). 1 vol. in fol 2 Seiten Vorwort, Originaltitel des 4. Buches von 1584, Dedication, Index und Seite 3—83 Musik, 29 Motetten. Darauf Originaltitel des 5. Buches von 1584, Dedication, Index, Seite 91—169 Musik, 21 Motetten.

Die Ausgabe ist mit grofser Sorgfalt hergestellt und der Herausgeber hat es sich angelegen sein lassen, der ihm gestellten Aufgabe nach allen Seiten hin gerecht zu werden. Wie bekannt, starb Theodor de Witt früher, als er seinen Plan: die Motetten Palestrina's in Partitur neu herauszugeben, verwirklichen konnte. Die ersten drei Bände gab J. N. Rauch heraus und konnte dabei die von de Witt hergestellte Partitur meist benützt werden, doch das vorhandene Manuscript zum vierten Bande stellte sich als unfertig und unbrauchbar

dar, so dass die Partitur von Neuem angefertigt werden musste. Franz Espagne standen hierzu die vielfachen alten Stimmenausgaben zu Gebote, und führt er in der Zeit von 1584 bis 1650 nicht weniger als zehn Ausgaben des vierten Buches an, von denen besonders die um 1588 in Venedig bei Giacomo Vincenti gedruckte ganz besonders wichtig ist, da sie Cipriano de Rore herausgegeben und die nöthigen Versetzungszeichen hinzugefügt hat. Das fünfte Buch ist nach vier alten Ausgaben von 1584 bis 1601 hergestellt. Was nun die Partitur selbst betrifft, so sind die Originalschlüssel so weit beibehalten, als sie die bekannten Cschlüssel betreffen, während der Cschlüssel auf der zweiten Linie in den Cschlüssel auf der ersten Linie und der Bassschlüssel auf der dritten Linie in den auf der vierten Linie umgeschrieben sind. Die fehlenden Versetzungszeichen sind, wie üblich, über die Note gesetzt und verrathen durchweg den musikalisch gebildeten Historiker. Hierbei müssen wir auf einen Punkt aufmerksam machen und wünschen, dass er durch den gegenseitigen Meinungsaustausch zum Austrage gebracht würde. Es handelt sich nämlich darum: Ist der siebente Ton schon beim Einsatze der Cadenz oder erst am Schlusse derselben zu erhöhen. Die theoretischen- und Gesangswerke des 16. Jahrhunderts geben darüber keinen Aufschluss, doch die Orgel- und Lautentabulatur-Literatur desselben Jahrhunderts gewähren in die Anschauungen der damaligen Zeit in diesem Punkte die beste Einsicht. Wenn man z B. die Cadenzformel



einer eingehenden Prüfung unterzieht, so erkennt man drei Arten, die sich wesentlich von einander unterscheiden: 1) Cadenzen, die mit dem Dominanten-Dreiklang eingeleitet werden und der Bass die Dominante bis zum Schlusse behält; 2) Cadenzen, bei denen der Bass, nachdem er durch die Dominante die Cadenz eingeleitet hat, noch andere Accorde, besonders die Subdominante berührt, und 3) Cadenzen, die durch einen anderen Accord als den Dominant-Dreiklang eingeleitet werden, z. B.



Schlick, Tabulatur 1511. S. 6, 2. Zeile, T. 6. Ebendort S. 6, 1. Zeile mit cis d cis d. Ebendort S. 11, vorletzter Takt (siehe Monatsh. I. Heft 7 u. 8). Ferner Monatsh. VII, Beilage: Tänze S. 121, letzte Zeile und S. 122, letzte Zeile. Ferner Ott's Liedersammlung von 1544, neue

Partitur-Ausgabe S. 124, T. 67. auch Tabulaturbuch von Judenkunig 1523: Mag ich unglück nit widerstan von L. Senfl, Takt 4, 19 u. 27 (neuer Abdruck in H. Abele, die Violine, ihre Geschichte etc. Neuburg 1874, Tafel 11).

2.



Ott 1544, neue Ausgabe Seite 25, Takt 29. Seite 49, T. 38. Seite 125. Tänze in den Monatsh. Seite 100, letzte Zeile; Seite 101, Zeile 3 u. 7; Seite 103, Zeile 3; Seite 116 unten. Schlick, Tabulatur S 4, Zeile 2, Takt 5: c d cis d; Seite 5, Zeile 1, Takt 9. Bei dieser Cadenz herrschen unter den Musikgelehrten die gröfsten Zweifel und gehen die Ansichten am meisten auseinander, und doch weisen alle genannten Beispiele aus der Tabulatur, mit Ausnahme bei Schlick, Seite 4, Zeile 2, Takt 5, die Erhöhung des ersten f in fis auf.

3.



Ott 1544, Seite 75, Takt 51. Hier sind die Accordfolgen so mannigfach und steht ohne Zweifel der Gebrauch des Chromas fest, dass es weiterer Beispiele nicht bedarf. In Betracht kommen daher nur die Accordfolgen unter 1) und 2), und da gelangen wir zu dem Resultat, dass bei 1) das Chroma beim Eintritt der Cadenz stets angewendet wird und bei 2) nur in aufsergewöhnlichen Fällen unterbleibt. Auch in dem vorliegenden vierten Buche der Motetten Palestrina's, welches durch Cipriano de Rore mit den nöthigen Versetzungszeichen versehen ist, findet man obige Beobachtung bestätigt. So schreibt er Seite 60, Zeile 2, Discant Takt 1—2: gis a gis a, und gehört diese Stelle zum ersten Beispiel, während Seite 61, Zeile 3, Discant 2, 3, 4: gis a gis a gis a zu dem unter 2) mitgetheilten gehört.

Der Inhalt der beiden Bücher ist folgender: Liber IV. No. 1. Osculetur me osculo. — 2. Trahe me post. — 3. Nigra sum, sed formosa. — 4. Vineam meam non custodivi. — 5. Si ignoras te, o pulchra 6. Pulchrae sunt genae tuae. — 7. Fasciculus myrrhae. — 8. Ecce tu pulcher es, dilecte mi. — 9. Tota pulchra es amica mea. — 10. Vulnerasti cor meum — 11) Sicut lilium. — 12. Introduxit me rex. —

13. Laeva ejus sub capite meo. — 14. Vox dilecti mei. — 15. Surge, propera amica mea. — 16. Surge amica mea, speciosa. — 17. Dilectus meus mihi. — 18. Surgam et circuibo. — 19. Adjuro vos, filiae. — 20. Caput ejus aurum. — 21. Dilectus meus descendit. — 22. Pulchra es amica mea. — 23. Quae est ista. — 24. Descendi in hortum meum. — 25. Quam pulchri sunt gressus. — 26. Duo ubera tua. — 27. Quam pulchra es et quam decora. — 28. Guttur tuum sicut. — 29. Veni, veni dilecte mi.

Liber V. No. 1. Laetus Hyperboream, 2. p. O patruo. — Paucitas dierum, 2. p. Manus tuae. — 3. Tempus est, ut revertar, 2. p. Nisi ego abiero. — 4. Domine secundum actum meum. — 5. Ave Trinitatis sanctuarium. — 6. Parce mihi, 2. p. Peccavi. — 7. Orietur stella. — 8. Aegypte noli flere. — 9. Ardens est cor meum. — 10. Sic deus dilexit mundum. — 11. Surge Petre. — 12. Apparuit caro suo. — Ecce merces Sanctorum. — 14. Videns secundus. — 15. Rex Melchior. — 16. Ave regina coelorum. — 17. Gaude gloriosa. — 18. Exultate Deo. — 19. Tribulationes civitatum, 2. p. Peccavimus. — 20. Surge sancte Dei, 2. p. Ambula sancta dei. — 21. Salve regina, 2. p. Eia ergo advocata.

NB. Die Ausgabe von 1595 (Venetiis apud Angelum Gardanum) enthält eine Motette mehr, und zwar „Opem nobis a Thoma", die aber der Herausgeber nicht aufgenommen hat.

Mittheilungen.

* In neuester Zeit hat sich ein lebhafter Streit über die Behandlung des bezifferten Basses in Werken des 18. Jahrhunderts, besonders bei Bach und Händel, entsponnen, und die Polemik nimmt bereits eine Schärfe an, dass nur noch eine gründliche Erforschung und Prüfung des noch erhaltenen Materials die Frage entscheiden und die Gemüther beruhigen kann. Wir legen daher den Mitgliedern der Gesellschaft und Kunstfreunden die Angelegenheit zum weiteren Austrage ans Herz, und empfehlen hierzu nicht nur die theoretischen und ästhetischen Werke damaliger Zeit, sondern machen auch auf alte Abbildungen und deren Prüfung aufmerksam, denn die Frage tritt uns entgegen: haben die Alten zur Ausführung des Bassus continuus nur das Clavier, den Flügel, oder auch die Orgel benutzt. Wie belehrend und entscheidend hierbei Abbildungen oft sind, beweisen folgende Beispiele, die freilich eine ältere Zeit und zwar das 16. Jahrhundert betreffen. Arnolt Schlick giebt seinem Spiegel der Orgelmacher und Organisten (1511) als Titelblatt eine Abbildung eines Orgelchores mit den ausübenden Musikern. Drei Knaben und zwei Männer bilden den Gesangchor, ein Holzbläser im kirchlichen Ornat unterstützt wahrscheinlich den Cantus firmus und die Orgel wird von einer Frau gespielt. Unwesentlich ist hierbei die Frauen-

gestalt selbst, die wohl mehr als Idealisirung des Instrumentes gewählt ist. Der Drucker und Verleger Adam Berg in München stellt auf dem Patrocinium Orlandi de Lassi 1573 u. f. in groſs Folio auf dem Titelblatte folgenden Musikchor dar: An einem groſsen ovalen Tische sitzt zur Rechten im Vordergrunde der Clavicembalist mit seinem kleinen Claviere ohne Beine, ihm zur Rechten steht ein Violinspieler, dann ein Posaunist, darauf folgt ein Flötenbläser, wieder ein Posaunist, ein anderer Holzblasinstrumentist (das Instrument selbst ist nicht festzustellen), darauf ein Lautenist, wieder ein Holzbläser und links bildet den Schluss ein Spieler auf der Gniegeige. Die Sänger sind so vertheilt, dass zwei Knaben in der Mitte stehen und drei Männer weiter hinten. Da die Instrumente nur die Singstimmen unterstützten, oder eine fehlende Singstimme zu ersetzen hatten, so ist das Verhältniss zwischen Sänger und Instrumentisten erklärbar. Die kgl. Bibliothek in Berlin besitzt unter Ms. germ. 4° 733 ein Liederbuch von 1592, dessen 3. Blatt eine Landschaft mit 2 tanzenden Paaren aufweist; zur linken sitzen die Musikanten an einem ovalen Tische und bestehen aus einem Dirigenten, der ein Buch mit der linken Hand hält und mit der rechten den Takt angiebt, ihm zur rechten steht ein Lautenspieler, darauf kommt ein Clavicembalist, dessen Clavier, ohne Beine, auf dem Tische steht, ihm zur rechten ein Spieler, der eine ziemlich groſse Bassgeige bearbeitet, darauf ein Posaunist, dann ein Sänger (muthmaſslich, er hat kein Instrument und scheint eben eine Pause benutzen zu wollen um das Trinkglas zu heben) und den Kreis schlieſst ein Geigenspieler, der aus dem Buche des Dirigenten spielt.

* Die Maatschappij tot bevordering der Toonkunst, Vereenigung voor nederlands (noord) Muziekgeschiedenis in Amsterdam, hat ihre 6. Edition versandt, die aus acht zes-stemmige Psalmen van Jan Pieters Sweelinck (1613—1619) bewerkt door Robert Eitner. Met nieuwe levensschets van den componist door F. H. L. Tiedeman; en met Sweelinck's Portret naar het Darmstadt'sche Origineel. Amsterdam, Louis Roothaan 1876. Preis 4 fl. besteht und VIII, 96 Seiten Text und 69 Seiten Musik enthält. Der Redakteur dieser Blätter hat einst die Partitur dieser sechsstimmigen Psalmen der Gesellschaft in Amsterdam hergestellt, doch hat derselbe sonst an der Ausgabe keinen Theil, als dass er eine Korrektur der gestochenen Partitur gelesen und das Schlussblatt im Interesse der Musikwissenschaft hergestellt hat. Die vielfachen Citate aus den handschriftlich biographischen Arbeiten und den Vorreden der für obige Gesellschaft seit Jahren angefertigten Partituren desselben sind ohne Wissen und ohne Revision benutzt worden, und die darin vorkommenden mannigfachen höchst komischen Sprach- und Druckfehler, wie Seite 24 „Wie wunderbar verpflichten sich die Fäden der Geisterkräfte“, oder auf derselben Seite, Anmerkung 2, „ja selbst diverse Nachbildungen“, statt directe, oder Seite 53 „würde sich ein groſser

Verdienst erwerben“ u. s. f. sind Verbesserungen, die sich ein deutscher Schriftsteller in Holland schon gefallen lassen muss. Die Ausgabe ist sonst ganz prächtig hergestellt und Dr. Heije, der das Erscheinen nicht erlebt hat, sich noch einen würdigen Denkstein damit gesetzt. Mit wie großer Liebe und Aufopferung der Verstorbene an dem Gedeihen des Vereins, an dessen Erwerbungen und wissenschaftlichen Excursionen Theil nahm, sie leitete, selbst arbeitete und überall half und unterstützte, war wirklich rührend zu beobachten. Die Auffindung des Portraits Sweelinck's in Darmstadt hat ihm eine größere Freude bereitet, als wenn ihm persönlich das größte Glück wiederfahren wäre. Alles was obige Gesellschaft bisher geleistet und geschafft hat, ist stets mehr oder weniger Heije's Verdienst und die Nachfolger in seinem Amte haben einen schweren Stand, denn Heije war dem Verein alles, er ging vollständig in den Interessen desselben auf. Die Biographie von Tiedemann ist mit Fleiß und Sorgfalt zusammengestellt und man findet alles gut geordnet, was in jüngster Zeit irgendwo über ihn geschrieben oder von seinen Werken aufgefunden worden ist. Die Partitur der Psalmen von Sweelinck aber empfehlen wir dem Historiker zum Studium, denn Sweelinck ist ein ganz origineller Komponist und geht völlig unabhängig seine eigenen Wege.

* Hermann Wichmann in Berlin hat eine Brochüre veröffentlicht, betitelt: Ueber Gevaerts Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité. Berlin 1876. Verlag von Mitscher & Röstell. 8° 55 pp. Er spricht sich darin mit großer Anerkennung über das Werk aus.

* Der Bericht über die Versammlung am 19. April kann erst veröffentlicht werden, wenn Herr M. Bahn die Abrechnung für 1875 geliefert hat. — Zum Ehrenmitgliede wurde Herr Prof. Dr. E. Krüger in Göttingen ernannt. — Nach genauer Prüfung der in Heft 4 angezeigten niederdeutschen Lieder, stellte sich heraus, dass ihre Veröffentlichung nicht wünschenswerth sei, da die Kompositionen der 55 Lieder zu gleichartig sind und keiner eine ältere Liedmelodie zu Grunde liege. Obgleich jedes Lied für sich Anspruch auf Beachtung erheben kann, so wurde doch Abstand davon genommen die ganze Sammlung zu veröffentlichen und bestimmte man zur Publikation für 1877 einen Band ausgewählte Kompositionen von Josquin des Près.

* Als Mitglied ist eingetreten Herr Dom-Capitular Dr. Hoppe in Frauenburg bei Braunschweig.

* Der Unterzeichnete besitzt von folgenden öffentlichen Bibliotheken die Kataloge der Musiksammlungen und ist gern erbötig, gegen Erstattung der Kopiekosten Abschriften davon anfertigen zu lassen:

Berlin, Bibliothek des Joachimthalschen Gymnasium. Brieg, Gymasial-Bibliothek. Chemnitz, Bibliothek der Jacobikirche. Danzig, Stadtbibliothek und Bibliothek der Marienkirche. Dresden, Privatbibliothek S. M. des Königs von Sachsen. Elbing, Bibliothek der Marienkirche. Gotha, herzogl. Bibliothek. Hamburg, Stadt-

Bibliothek: Manuscripte, Theorie und praktische Musik, Hymnologie mit Musik. Hannover, kgl. öffentl. Bibliothek. Heilbronn a. N., Gymnasial-Bibliothek. Jena, Universitäts-Bibliothek. Kamenz, Raths-Bibliothek. Kassel, Landes-Bibliothek. Köln, Stadt-Bibliothek. Leipzig, Stadt-Bibliothek, Hymnologie und praktische Musik. Löbau, Raths-Bibliothek. London, British Museum (nur zum Theil). München, 1. kgl. Staats-Bibliothek (unvollständig), 2. kgl. Universitäts-Bibliothek. Nürnberg, germanisches Museum. Paris, Bibliothek des Conservatoire. Pirna, Stadt-Bibliothek. Regensburg, bischöfl. Proske'sche Bibliothek. Upsala, kgl. Universitäts-Bibliothek. Weimar, herzogl. Bibliothek. Wernigerode a. H., gräfl. Stolberg'sche Bibliothek (unbedeutend). Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Staates (nur 16. u. 17. Jahrh.). Zittau, Raths-Bibliothek, und Zwickau, Rathsschul-Bibliothek. Eitner.

* Der Katalog der kgl. Ritterakademie in Liegnitz (musikalische Abtheilung), herausgegeben von Dr. E. Pfudel, Gymnasialprogramm von Ostern 1876 No. 153, ist käuflich von der Verlagshandl. Teubner in Leipzig zu beziehen, doch sind nur wenige Exemplare vorräthig.

Der Redakteur dieser Blätter befindet sich im Monat Juli auf Reisen und bittet alle Sendungen ihm erst vom August ab schicken zu wollen.

* Hierbei eine Beilage: 2 halbe Bogen Fortsetzung zum deutschen Liede.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VIII. Jahrgang. 1876.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition von Leo Liepmannssohn, Buchhandlung und Antiquariat in Berlin W. Markgrafenstrasse 52. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Nachträgliche Bemerkungen

zu meiner Uebersetzung und Erläuterung der Musica Enchiriadis von Hucbald im VI. u. VII. Jahrg. der Monatshefte für Musikgeschichte, Seite 163 ff.

Herr P. Utto Kornmüller machte mich aufmerksam, dass ich in meiner Uebersetzung der musica Enchiriadis von Hucbald dessen Notenzeichen unrichtig gelesen habe; sie müssten nämlich auf folgende Weise übersetzt werden (siehe Tafel VI., Fig. 1).

So unwahrscheinlich mir eine solche Leseart erschien, wodurch je zwei verschiedene Zeichen denselben Ton bezeichnen sollten, nämlich das vierte und fünfte und das zwölfte und dreizehnte Zeichen, so prüfte ich doch die Sache genau und überzeugte mich von der Richtigkeit der von Herrn P. Utto angeführten Gründe und dass auf diese Weise viele unklare Stellen theils ungezwungener, theils richtiger sich erklären lassen. Mit Dank benütze ich also im Einverständniss meines hochwürdigen Freundes diese freundliche Mittheilung, die mich in den Stand setzt, meine Bearbeitung Hucbald's vervollständigen und mehrere auf die einseitige Uebersetzung der Hucbaldischen Notenzeichen sich fuſsenden Erklärungen zu berichtigen.

Beide Uebersetzungen lassen sich begründen; nach keiner allein lassen sich alle Stellen dieses Tractates vollständig und ungezwungen erklären; beide haben ihre Autoritäten für sich.

Für meine Lesart sprechen:

1. Gerbert liest sie *Γ* A H C D etc. Tom. I., p. 153.
2. Oddo führt sie in seinem Diagramm in der nämlichen Weise an. Gerb. T. I., p. 253.

3. auch sind sie in einem kurzen Tractate Hucbald's, mitgetheilt von E. de Coussemaker, Script. Tom. II. p. 76 ebenso behandelt.
4. Guido tadelt die Schreibweise Hucbald's, Gerb. Tom. II. p. 7 aber nur deswegen, weil er „nimis incaute“ nur vier Zeichen annimmt und je auf den fünften Ton dasselbe Zeichen setzt, da es doch ohne Zweifel wahr ist, dass einige Töne zu ihrer fünften Stufe nicht stimmen, z. B. H zu F. Beide stehen nur dann im Quintenverhältniss unter gleichen Zeichen, wenn man die erste Leseart supponirt, also hat auch Guido so gelesen.
5. Fr. Aug. Gevaert tadelt in seiner „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité“ Gand 1875 tom. I. p. 440, die Notenbezeichnung Hucbald's deswegen, weil die Zeichen quartenweise sich entsprechen, und somit die Octaveneintheilung verlassen ist. Er beginnt die Reihe ebenfalls mit Γ nach erster Lesart.

6. Im Ms. 10, 115 der kgl. Bibliothek in Brüssel, deren Varianten zur Gerbert'schen Leseart mir der nun in Gott ruhende, um die theorethische Musikwissenschaft so hochverdiente Edmund de Coussemaker freundlichst mittheilte, sind die Hucbaldischen Zeichen nicht mit Buchstaben, sondern mit ihren Ton-Abständen bezeichnet; nämlich so (siehe Tafel VI., Fig. 2).

Dieses Tonverhältniss lässt sich mit seinen dreimal wiederholten ganzen Tönen durch keine diatonische Tonleiter darstellen. Bezeichnen wir also dieses Tonverhältniss mit den Solmisationssilben, so erhalten wir:

re (t) mi (s) fa (t) sol (t) la
re (t) mi (s) fa (t) sol (t) la (t)
re (t) mi (s) fa (t) sol (t) la

was sich in Buchstaben so darstellt (siehe Taf. VI., Fig. 3.).

Hier haben wir also wieder die Solmisationsscala, in welcher der Archos finalium auch als E gelten kann. Diese Tonleiter ist also festzuhalten, so oft Hucbald blos von gleichartigen Zeichen spricht, die mit den gewöhnlichen Intervallen nur innerhalb der Octave von D Archos bis zu d Tetrardos und in den äußeren Tetrachorden so lange sie die beiden angegebenen Grenzpunkte nicht überschreiten, stimmen. Liegen diese innerhalb einer nach Zeichen bestimmten Tonentfernung, so kann diese das wahre musikalische Intervall nicht ausdrücken; sie werden in Folge der Bezeichnung zweier Zeichen mit D alle um eine Stufe zu groß. Fünf Zeichenstufen enthalten nur eine wahre Quart, vier nur eine Terz, drei nur eine Sekunde und neun nur eine Octave. Es erscheinen nach den von Hucbald in Beziehung auf diese Solmisationsscala gebrauchten Zeichen wohl die gleichartigen Zeichen, aber nicht die entsprechenden Intervalle. Dieses spricht auch die Randbemerkung zum Codex Einsidlensis aus (Gerb. T. II. p. 154 Anm. a.): „Falsa regula! Habet sui quantitatis signum, non sonum.“ Die praktische Folge dieser Abweichung wird sich haupt-

sächlich erst bei Erklärung der Hauptstücke VI. p. 154 b. und der Lehre von Verbindung der Gesänge offenbaren.

Für die zweite Leseart spricht nur:

Herrmann Contractus, Gerb. Tom. II. p. 144. Er führt die vier Tetrachorde an, und schreibt unter alle der Ordnung nach A B C D setzt aber für den dritten Ton in jedem Tetrachord unrichtige Zeichen. Diese Anordnung tadelt er auch sehr strenge und sagt, dass dadurch gegen die Uebereinstimmung aller Musiker und gegen die Gesetze der Natur dieselben Zeichen sich auf der neunten Stufe, statt auf der achten wiederholen, und dass so nur die Zeichen nicht aber die Tonstufen gleich sind, was äufserst absurd ist. Diese Missstände treffen jedoch nur zu, wenn die zweite Lesart (A) angenommen wird. Also hat Herrmann Contractus diese Leseart im Auge gehabt.

Auf Grund dieser äufseren Zeugnisse muss man eine doppelte Deutung der Hucbaldischen Zeichen annehmen, eine nach der Reihenfolge der Zeichen, das erste mit Γ u. s. f. bezeichnend, welche also diese Zeichen nur als Notenzeichen betrachtet; die andere, in welcher das erste Zeichen mit A benannt wird, das vierte des ersten Tetrachords und das erste des zweiten den gemeinsamen Namen D erhält, was sich beim dritten und vierten Tetrachord wiederholt, wodurch keine Scala, sondern nur vier gleichartige Tonverhältnisse bezeichnet werden, nämlich D (t) E (s) F (t) G, Tetrachorde, welche den halben Ton in der Mitte haben. Für diese Annahme sprechen besondere innere Gründe des Hucbald'schen Tractates selbst überzeugender als die angeführten äufseren. Und zwar zuerst ist es die Beschreibung, welche Hucbald von dem Aufbaue dieser Tetrachorde giebt. Er sagt nämlich p. 152 (Uebersetzung S. 169): Die Anordnung derselben setzt sich naturgemäfs nach der Höhe und Tiefe fort, so dass immer vier und vier derselben Art einander folgen, . . . z. B. folgende Noten (Töne) D E F G. Der erste, zugleich auch der tiefste heifst auf griechisch Archos oder protos, der zweite E, deuteros, steht nur um einen Ton vom ersten ab, der dritte F, tritos, ist nur einen Halbton vom zweiten entfernt, der vierte G, tetrardos, steht um einen Ton vom dritten ab. Durch fortgesetzte Vermehrung derselben wird eine Unzahl von Tönen erzeugt, und so lange folgen sie sich je vier und vier von demselben Verhältnisse bis sie endlich nach oben oder unten aufhören. Dieses wird aber nur durch die zweite Leseart (A) erfüllt (siehe Tafel VI., Fig. 4.).

In demselben Kapitel sagt aber Hucbald auch, dass sich die Wissenschaft aus dieser verwirrenden Menge von Tönen (sonorum) achtzehn ausgwählt hat, in welchen vier mal vier und zwei enthalten sind. Er sagt wohlgemerkt 18 Töne, nicht 18 Zeichen. Im zweiten Hauptstücke spricht er das noch näher aus, hier spricht er von 18 Zeichen, von denen jedes seine äufserste Symphonie d. i. den fünfzehnten Ton (Doppeloctave) erreicht.

Er setzt also hier 18 Töne und 18 Zeichen fest, und fügt bei, dass das fünfzehnte Zeichen die Doppeloctave erreiche. Dieses ist durch die obige Darstellung nicht zu erreichen; denn da sind zwar 18 Zeichen aber nur sechzehn verschiedene Töne, und die Octave und Doppeloctave erscheinen nicht beim 8. und 15. Zeichen. Es muss hier nothwendig die erste Art der Deutung jener Zeichen angewendet werden, nämlich (siehe Tafel VI., Fig. 5.).

Hier finden sich achtzehn Zeichen und achtzehn Töne, und von F—C—g so wie von A—aa, von H—hh und von C—cc die Quintdecime oder Doppeloctave. Dieses beweiset auch der Tadel Guido's, denn hier finden sich an fünfter Stelle dieselben Zeichen des Tritus, so wie auch der getadelte Misston. In der obigen mit A beginnenden Form aber weisen die beiden Zeichen des Tritus keinen Triton nach, der sich aufserdem nirgend auf der fünften Stufe eines Zeichens findet. Selbst in vielen Beispielen, in denen es sich blos um das Tonverhältniss handelt, gebraucht er den vierten Ton der gravium als C und den ersten des Finalium als D wie in obiger Scala.

Dieselbe Scala hat er nothwendig im Auge, wenn er p. 203 schreibt (siehe Tafel VII., Figur 6.).

Ein weiterer Beweis für die Nothwendigkeit zwei verschiedene Scalen anzunehmen, ergiebt sich aus dem was Hucbald p. 163 cf. p. 212. (Uebersetzung S. 180 cf. 44) sagt.

Nachdem er ein Beispiel von der Symphonie in der Octave gegeben hat, sagt er, dass sich auf der achten Stufe dieselbe Ordnung der Töne wiederhole; ferner, dass Consonanzen mit der Octave verbunden, wieder eine Consonanz erzeugen. Am Ende fügt er bei: Hier beachte man das wunderbare Verhältniss: Obgleich du dieselben Töne, von neun zu neun, und nicht von acht zu acht findest, so bald du sprungweise singest, oder die Töne der Ordnung nach durchschreitest; so sind doch in der Symphonie, und nicht blos in jener in der Octave, welche um acht Töne höher liegt, sondern auch in der Doppeloctave je die achten und achten Töne dieselben.

Und S. 44: Es ist zwar wahr, dass, wie es die fünften, so auch vielmehr die neunten als die achten Stufen sind, welche durch dieselbe Anordnung der Töne dieselbe Tonlage wiederbringen. . . . . Man muss aber wissen, dass in dem gröfsten Intervall (symphonia) ein Ton, der zu einem andern eine Octave höher oder tiefer hinzutritt, nicht der Ordnung seiner Stufe folgt, sondern jener, der er als Consonanz entspricht.

Betrachtet man diese Angaben näher, so ist kein Zweifel, dass Hucbald zwei Scalen im Auge hatte, die eine bezeichnet er mit Symphonia oder Consonantia, die andere mit secundum Ordinem.

In der ersten, in welcher die Zeichen als Tonzeichen oder Noten gebraucht werden, finden sich die Tonstufen und Intervalle, aber nicht die Zeichen in Uebereinstimmung, sie ist folgende (siehe Tafel VII., Figur 7.).

Es steht nämlich hier die Octave richtig an der achten Tonstufe, aber nicht dasselbe Zeichen. Nach dieser Scala sind auch alle Notenbeispiele Hucbald's geschrieben und können nur nach dieser richtig entziffert werden.

Die zweite Scala ist eigentlich eine Solmisationsscala und entsteht nothwendig aus dieser ihrer Bestimmung. Da er einmal das Final-Tetrachord D E F G unter das Tonverhältniss re mi fa sol gestellt hatte, und dieses nur für das Tetrachord der Superiorum passt, so musste er die beiden äufseren eben diesem Tonverhältnisse anbequemen und den ersten Ton der gravium mit A beginnen, wodurch er den vierten Ton D erhielt und mit dem ersten der Finalium zusammenfiel; dagegen musste er den ersten der excellentium d nennen, welches mit dem vierten der superiorum zusammentraf; nämlich so (siehe Tafel VII., Figur 8.).

Hier finden sich die Octaven von der neunten Stufe zur neunten und zugleich auch die entsprechenden Zeichen. Nach dieser Scala konnten nur Tonverhältnisse bezeichnet werden wie es Hucbald z. B. p. 174 und 191 in Anwendung bringt, nämlich (siehe Tafel VII., Figur 9) und p. 175 führt er auch die Pentachorde in derselben Weise fort.

Pag. 191. Wiederholt er in der oberen Hälfte der Symphonie dieselben Notenzeichen, statt mit den oberen weiter zu fahren. Es ist ihm hier nämlich nur um das Tonverhältniss zu thun. Ein Zweifel über die Tonhöhe konnte nicht stattfinden, da sie durch die Linien genau bezeichnet ist; und er durch die Fortsetzung der Tonzeichen auf unähnliche Tonzeichen gekommen wäre.

Im folgenden Beispiele bedient er sich zwar der höheren Zeichen, aber in der Solmisationsscala, indem er die Zeichen für c und d zusammenfallend auf sol nimmt, um die ähnlichen Zeichen zu gewinnen.

Nachdem wir nun hinreichend dargethan haben, dass eine zweifache Scala zur richtigen Beurtheilung dieses Tractates von Hucbald nothwendig sei, müssen wir betrachten, welche Modifikationen die Einführung der Solmisationsscala auf die in meiner, auf die fortlaufende Scala gegründeten Uebersetzung bewirkt. Diese sind:

1. Erhalten dadurch die Ausdrücke Hucbald's, dass die Tetrachorde „semper ejusdem conditionis" — immer von demselben Tonverhältnisse sind, ihre volle Berechtigung denn hier

A H C D   d e f g | a h

D E F G | a h c d

haben alle dasselbe Tonverhältniss t s t. In der fortlaufenden Scala, nämlich:

Γ A H C | D E F G | a h c d | e f g a | h c

sind nur die zwei mittleren Tetrachorde von demselben Tonverhältnisse, nämlich t. s. t. Das erste hat das Tonverhältniss t. t. s, das oberste s. t. t.

Damit wären übrigens die drei Haupt-Tetrachorde dargestellt: Γ das mixolidische, D das Dorische, E das Phrygische; so wie die beiden transponirten a aus D und h aus e, auch das Lydische ergäbe sich durch Fortsetzung der Tetrachorde nach oben: h c d e | f g a h, in f g a h. Und das hat vielleicht Hucbald durch die Bemerkung bezeichnen wollen, wenn er sagt: Horum etiam quatuor sonorum virtus octo modorum potestatem creat, ut postea suo loco dicetur. Horum sociali diversitate tota adunatur harmonia. (Aus der Eigenart dieser vier Töne entsteht die Wirksamkeit der acht Tonarten. Durch ihre gegenseitige Verschiedenheit erbaut sich die ganze Harmonie.) In der aus lauter gleichartigen Tetrachorden der Solmisationsscala, unter denen keines eine eigene Art hat, unter denen keine Diversitas (Verschiedenheit) stattfindet als die der höheren Lage, lassen sich die Keime der Tonarten nicht erkennen; sie stellen alle den Tonus Protus und seine Transposition in die Unterquart oder Oberquint dar.

Die natürliche Scala stellt zugleich die den Alten geläufige Eintheilung der Töne nach ihrer Lage dar in graves Γ A H C, in finales D E F G, in superiores a h c d, und in excellentes e f g aa. Nach der Solmisationsscala wären A H C D graves und d e f g excellentes.

Man sieht daraus, dass man immer genau Acht haben muss, welche Scala Hucbald bei seinen Behauptungen im Auge hatte.

2. Dagegen giebt die Solmisationsscala die von allen alten Theoretikern zu Grunde gelegte Scala immobilis mit zwei verbundenen Tetrachorden und einem getrennten Tetrachorde:

A H C D E F G | a h c d e f g a h.

Hucbald aber weicht von den Griechen und allen folgenden Theoretikern dann dadurch ab, dass er Tetrachorde der Form t. s. t verbindet, die alten und späteren aber von der Form s. t. t und das A als Proslambanomenos betrachteten und die Diazeuxis zwischen a und h setzten, nämlich:

A | H C D E F G a | h c d e f g a.

So kann aber die Solmisationsleiter Hucbald's nicht aufgefasst werden, da er seine Tetrachorde immer vom Archos A oder D beginnt, und öfter die Zeichen für den Tetrardus und den folgenden Protus in den conjungirten Tetrachorden gleichsetzt.

3. Passt das von Hucbald für die Scala aufgestellte Gesetz, dass die Halbtöne zwischen dem Deuterus und Tritus liegen und die Tritus mit den Zeichen N I ς und X bezeichnet werden, nur für die Solmisationsscala.

4. p. 153 sagt Hucbald, dass der einfache und legitime Gesang nicht weiter als bis zum fünften Tone von seiner Finalnote an abwärts schreite. Im ersten Ton der Solmisationsscala ist dieses Zeichen mit A übersetzt, und da der legitime Umfang des Protos A-D-a ist, so

muss hier diese Scala als die richtigere angenommen werden, wenn gleich der wahre fünfte Ton von D abwärts Γ ist. Zwar ist es bekannt, dass jede Tonart nach unten und oben den legitimen Umfang um einen Ton überschreiten darf, also der Protos auch bis ins Γ den fünften Ton unter D nach der natürlichen Scala hinabsteigen könne. Siehe Herrmannus Contractus, Gerb. I. p. 138. Hucbald selbst stellt in seiner von E. de Coussemaker, Tom. II. p. 76. Script. herausgegebenen Tractat: Quaedam de musica enchiriadė inedita die vier Tonarten mit ihrer Untersecunde dar, Γ—a, A—h, H—c und C—d, also nach der natürlichen Scala. Doch ist die erste Erklärung die entsprechendere, im Hinblick auf die Stelle p. 153b: videlicet, quod simplex et legitimus cantus inferius non descendit, quam usque ad sonum quintum a finali suo (nämlich weil der einfache und gesetzmäſsige Gesang nicht tiefer als in die Quinte unter seinen Finalton hinabsteigt. Die fünfte Stufe wäre in natürlicher Leiter allerdings Γ, aber dieses ist nicht mehr der einfache und legitime Umfang, also ist hier nach der Solmisationsscala zu rechnen.

Und doch reicht diese Scala zur vollständigen Erklärung der Hucbald'schen Regeln nicht hin. Es findet sich allerdings dasselbe Zeichen und derselbe Ton, also die Octave stets auf der neunten statt auf der achten Stufe. So müsste es auch mit der fünften Stufe sich verhalten. Die fünfte Stufe muss die Quart geben (cf. den Tadel Guidos, dass nicht die fünften, sondern die vierten Stufen compares sind). Dieses Verhältniss erscheint ganz richtig in der ersten Hälfte der Scala, so lange die zwei Zeichen für D in ihrem Bereiche liegen. Es sind von A—D, H E, C—F, D_4—C Quarten mit je fünf Zeichen; dagegen sind die fünften Stufen von D_1—a, E—h, F—e, G—d wahre Quinten. Die obige Ordnung beginnt erst mit a wieder, da a—d fünf Stufen, aber nur eine Quart enthält.

Die gröſste Verwirrung zeigt sich jedoch in den von Hucbald auf p. 154 und p. 178 vorgetragenen Lehrsätzen, die sich durch keine der beiden bisher angenommenen Leitern vollkommen darstellen lassen.

p. 154b. lin. 4. sagt er: Omnis sonus musicus habet in utramque sui partem quinto loco suimet qualitatis sonum; tertio loco in utramque latus sonum eundem, et quem in hoc vel in illo loco secundum habet, in altero habet quartum. — Jeder musikalische Ton hat zu beiden Seiten an fünfter Stelle einen ähnlichen Ton; auf der dritten Stelle auf beiden Seiten wieder denselben, und der Ton, welcher auf der einen oder der andern Seite der zweite ist, findet sich auf der entgegengesetzten auf der vierten.

Prüfen wir an dieser Regel die beiden Scalen.

a) Für die fünfte Stufe finden sich nach beiden Scalen stets dieselben Zeichen. Bezüglich der weiteren Forderung Hucbald's, dass diese auch dem Grundtone — suimet qualitatis, das ist compare Töne

bezeichnen, entspricht die natürliche Scala gar nie auf beiden Seiten, sondern nur nach der einen, da die fünfte Stufe rechts und die fünfte Stufe links keine Octave, sondern eine None geben, da die Octave aus Quart und Quint

A—D—a
quart quint

oder aus Quint und Quart —

A—E—a
quint quart

besteht. Damit aber Quint und Quart, d. h. die fünfte Stufe rechts und die fünfte Stufe links, dieselben Töne geben, müssen zwei Hucbald'sche Zeichen zusammengezogen werden unter einem Tonnamen, so erhält man in der Octave neun Zeichen statt acht.

Nach der Solmisationsscala fallen die Octaven auf die neunte Stufe, darum finden sich auch nach derselben für dieselben Zeichen auch dieselben Notennamen.

b) An dritter Stelle müssen rechts und links compare Töne erscheinen. Diese Forderung trifft in keiner der beiden Scalen für alle Töne zu. In der Solmisationsscala nicht für D und E, und folglich auch nicht für a und h, da F und C und G und d nicht compar sind.

c) Müssen von jedem Tone an die zweite Unterstufe und die vierte Oberstufe gleiche Zeichen und compare Töne aufweisen. Dieses leistet keine der beiden Scalen für alle Stufen. Die Solmisationsscala nicht für D_4 und D_1 und nicht für G und a, denn F und c, so wie D und G sind nicht compar.

Umgekehrt soll die zweite Oberstufe und die vierte Unterstufe gleiche Zeichen und compare Töne enthalten. Die Solmisationsscala leistet dieses nicht für die Stufen E und F, so wie nicht für h und c, welche wieder die nicht comparen Töne F—c und G—d ergeben.

Da die Regel, welche Hucbald für Aneinanderreihung zweier Tonstücke giebt, auf den obenbenannten Grundsätzen beruhen, so werden auch hier dieselben Schwierigkeiten sich finden, nämlich:

Beginnt der folgende Gesang in der oberen oder unteren Terz, so kann er entweder auf der oberen oder unteren vom Schlusstone aus begonnen werden; z. B. schliefst der Gesang in a und beginnt der folgende in c, so kann ich nach der Solmisationsleiter denselben beginnen in c oder in der Unterterz F. Der erste Gesang steht in der äolischen Tonart, deren vollständige Leiter heifst:

E F G a h c d e f g aa.

Beginne ich in c, so läuft der Gesang richtig in der Scala des ersten, beginne ich aber denselben auf F, so erhalte ich eine andere Tonleiter:

C D E F G,

welche den Halbton auf der dritten Stufe hat, während er in dem Normalgesange auf der vierten steht, nämlich:

F G a h c
C D E F G;

will ich, wie es sein muss, eine mit dem Hauptgesange leitereigene Fortschreitung erhalten, so muss ich den zweiten nicht in F, sondern in G beginnen. Ebenso verhält es sich auch mit den Tönen D, E und h.

Versuchen wir noch ein Beispiel für die Regel:

Beginnt ein Tonstück auf der Untersecunde des vorausgehenden, so kann es entweder auf dieser oder auf der Oberquart des Schlusstones begonnen werden. Z. B. schliefst ein Tonstück in G und beginnt das folgende in F, so kann es in F oder in c begonnen werden. Der Hauptgesang gehört der mixolydischen Tonart an, deren vollständige Tonleiter

D E F G a h c d e f g

heifst; beginne ich den zweiten mit F, so läuft er mit dem ersten vollkommen leitereigen (es versteht sich von selbst, dass der zweite Gesang kein durch b transponirter ist); beginne ich aber in der Oberquart c, so ist das Verhältniss gestört:

c d e f g
F G a h c

So verhält es sich auch mit den übrigen Fällen.

Hier habe ich einen (Monatshefte p. 4, Zeile 26) stehen gebliebenen Fehler zu korrigiren; es muss dort heifsen: eine Quart höher oder einen Ton tiefer, statt einen Ton höher und eine Quart tiefer.

Es lassen sich also die von Hucbald aufgeführten Regeln über die Verbindung der Tonstücke auch durch die Solmisationsleiter nicht vollkommen erklären. Der Fehler liegt in der mittleren Partie. Verbinden wir also mit dieser noch eine Scala, welche in der Mitte ebenfalls für einen Ton zwei Zeichen hat, so wird dieser Mangel gehoben sein. Betrachten wir die Entstehung der ersten Scala, so finden wir, dass sie aus den beiden verbundenen Tetrachorden A H C D und D E F G nebst dem oben angefügten Proslambanomenos besteht (ihn unten anzufügen, ist aus den oben genannten Gründen nicht zulässig), also

A H C D E F G a

Da hier A nur zum oberen Tetrachord gezogen werden kann und dieses zur Quint macht, so stellt sie das Bild der II. Tonart dar. Bilden wir nun eine ähnliche Scala, indem wir das Tetrachord D E F G mit einem ähnlichen oben in Verbindung bringen, so kann dieses kein anderes sein als G a b c, so erhalten wir das Heptachord

D E F G a b c.

Fügt man demselben den diazeuctischen Ton oben an:

D E F G a b c d,

so entsteht das Bild des II. transponirten Tones; setzt man ihn unten an, so entsteht der VII. transponirte Ton:

C D E F G a b c.

Setzen wir diese Scala nach oben um eine Quart und unten um eine Quint bis zur Doppeloctave fort, so erhalten wir

G A B C D E F G a h c d e f g.

Zählt man hier den diazeuctischen Ton zum unteren Tetrachord, so bildet sie die transponirte Tonleiter des I. Tones; zieht man sie zum oberen Tetrachord, so entsteht die transponirte Tonleiter des VIII. Tones.

Die beiden verbundenen Tonleitern heifsen (s. Tafel VII, Fig. 10, und Tafel VIII):

Mittels dieser Verbindung können alle jene oben bezeichneten Fälle, die mit der A-Leiter allein keine comparen Töne ergeben, gelöst werden:

1. Die dritte Unterstufe von D_1 ist nach der G-moll-Leiter B und die dritte Oberstufe F, B C D E F und F G a h c sind gleichartige Quinten. Ebenso auf E. Die dritte Unterstufe auf E ist C; die dritte Oberstufe G a h c d und C D E F G sind gleichartige Quinten.

2. Die zweite Unterstufe von D_4 ist in der G-moll-Leiter B, die vierte Oberstufe F, B C D E F und F G a h c sind gleichartige Quinten.

Die zweite Unterstufe von D_1 ist D_4, die vierte Oberstufe G, beide sind aber nicht compar. Dagegen ist die zweite Unterstufe von D_1 in der G-moll-Leiter C, die vierte Oberstufe G, welche compar sind, nämlich: C D E F G und G a h c d.

So verhält es sich auch umgekehrt; die zweite Oberstufe auf E ist in der G-moll-Leiter F; die vierte Unterstufe ist B, beide compar, wie oben gezeigt. Die zweite Oberstufe auf F ist G, die vierte Unterstufe ist C, welche compar sind.

Bei der Stufe h ergiebt die A-moll Leiter als zweite Oberstufe c, als vierte Unterstufe F, zwei nicht compare Töne. In der G-moll-Leiter findet sich kein h, allein man kann nach der Lehre nicht blos nach der Hucbald'schen, sondern auch nach der der Griechen das b lösen in h. Dann erhält man als zweite Oberstufe: c, vierte Unterstufe G, zwei compare Töne.

Nur auf diese Weise stimmen Zeichen und Buchstaben nach den Regeln Hucbald's zusammen und lösen sich die Schwierigkeiten, welche er in seinem Tractate dadurch veranlasste, dass er die Zeichen in zweifacher Bedeutung gebrauchte, nämlich als wirkliche Tonzeichen zur

Notirung der Gesänge, und gleichsam als Tonverhältnisszahlen, wie man das spätere re mi fa sol gebrauchen könnte, wenn man es nach den einzelnen Tetrachorden auszeichnen würde. Z. B. so: RE MI FA SOL graves. Re mi fa sol — finales; re mi fa sol — superiores und re mi fa sol — excellentes. Und wie er in seinem Rathe: die Töne mit den griechischen Namen zu singen (p. 172. Monatshefte), der Praxis Guido's: durch bestimmte Anfangstöne die Tonhöhen im Gedächtniss zu fixiren, voraneilte, so antizipirt er schon durch seine Zeichen die spätere Solmisation.

Die beiden verbundenen Tonleitern bewähren sich auch bei Verbindung zweier Gesänge als richtig, da sich diese Operation auf die angegebenen Regeln gründet.

Ich weise dieses an einigen Beispielen nach.

1) Fer. 2 p. Pascha ist nach dem Graduale das Alleluja zu singen. Das Graduale steht (nach der Ausgabe Lecoffer's, nach der ich citire) im ersten transponirten Tone a. Das Alleluja beginnt in der natürlichen Lage des achten Tones in C. Um richtig zu beurtheilen, muss ich nothwendig das Graduale in die natürliche Lage versetzen; es schliefst dann in D. Es tritt also hier der Fall ein, dass das folgende Stück einen Ton tiefer beginnt, als das vorhergehende. Nach der A-Leiter müsste man also dasselbe entweder eine Stufe tiefer in D_4, oder eine Quart höher in G beginnen. Der Anfang in G trägt aber das Stück zu hoch, also bliebe nur D. Dadurch erhalte ich aber ein ganz falsches Tonverhältniss. Die G-Leiter weiset mich aber auf C, und dieses giebt die richtige Tonart. Nach der Rubrik soll nach dem Vers das Alleluja wiederholt werden. Es versteht sich zwar von selbst, dass ich hier den Anfang nicht ändern darf, da das Alleluja nicht ein fremdes Stück ist. Aber auch die Regel wiese mich auf den Anfang in C. Der Vers schliefst in G, das Alleluja beginnt in C, also fünf Stufen tiefer. Die G-Leiter weiset mich richtig auf C, die A-Leiter aber auf D.

2. Dom. Res. schliefst das Graduale in a (transp. der ersten Tonart, welches wir hier lassen); das Alleluja beginnt in G. Es ist also dasselbe entweder in G selbst, oder nach Tonleiter A im oberen d zu beginnen, was zu einer nicht comparen Tonart führt. Die G-Leiter aber weiset nach unten auf G, den Tonus tetrardus der finalen, nach oben auf c, ebenfalls tonus tetrardus, aber der superiorum und giebt die compare Tonart.

3. Dom. Quinquag. schliefst das Graduale in e der transponirten dritten Tonart, also in h, der Tractus in G. Hier führt die A-Leiter nach oben wieder auf falsche Spur nach d; denn beginne ich den Tractus „Jubilate“: GG Gaha Ga mit Dd, so erhalte ich statt der grofsen Terz die kleine. Die G-Leiter weiset mich vom deuterus su-

periorum (h in der A-Leiter) auf G (tetrardus finalium) zu c (tetrardus superiorum).

4. Anders sind zwei Stücke zu behandeln, von denen das eine im Cantus mollis, das andre im Cantus durus steht. Z. B. Nat. Dom. III. Missae. Hier steht das Graduale V. toni mit b und schliefst in F. Das Alleluja ist II. Toni und beginnt in G. Nach der Regel müsste hier das Alleluja entweder in G oder auf der vierten Unterstufe in C begonnen werden. G erzeugt aber eine nicht compare Leiter:

F G a b c d
G a h c d.

Der fünfte Ton mit b ist eigentlich der transponirte elfte Ton in C. Diese ist die natürliche Lage und muss hier berücksichtigt werden. Es schliefst also das vorangehende Stück eigentlich in C, und das folgende beginnt in C, kann also natürlich mit C, aber auch, wenn nöthig, auf seiner Oberquinte G begonnen werden.

So bewährt sich diese Anordnung der Scala auch hier, indem auf diese Weise für jeden Fall nicht nur dieselben Zeichen, sondern auch compare Notennamen erscheinen.

Die Doppelleiter liegt zwar nicht im Sinne Hucbald's, aber sie ist der unvermeidliche Schlüssel, um für die Angaben Hucbald's in allen Fällen für gleiche Zeichen auch die entsprechende Tonstufe zu finden.

Es erübrigt nun noch, jene Stellen in meiner Bearbeitung zu bezeichnen, welche in Folge der veränderten Benennung der Hucbald'schen Zeichen eine Alteration erfahren. Es sind folgende:

1. Bemerkung 10, p. 57. Die Erklärung der Regel Hucbald's, dass die Octave nicht auf der achten, sondern auf der neunten Stufe erscheine, fällt ganz weg.

2. p. 53. Die Lehre, dass sich auf der Quint dieselben Verhältnisse wiederholen (p. 172, Gerb. I. p. 154, lin. 4), „Omnis sonus musicus habet in utramque sui partem quinto loco suimet qualitatis sonum“ ist nur nach der Solmisationsscala wahr, für die natürliche Scala falsch, daher sie auch der Tadel Guido's trifft. Die Comparität verlangt Gleichartigkeit der Quinten. Aber nicht alle Quinten sind compar. Man stelle nur eine Scala auf und beginne die zweite in der oberen Quint, nämlich:

a h c d e f g
D E F G a h c,

so findet man unter diesen nur d—a, E—h und c—g compar, und H—F als eine falsche Quint. Der Fehler liegt in der falschen Quint, H—F. Setzt man in der tieferen Scala auch die Quint von F, nämlich B ein, so erscheinen richtig die comparen Quinten, oder umgekehrt compare Quarten, überhaupt die comparen Töne:

a h b c d e f g
DE F G a h b c
A H B C D E F G.

Dieses Quintenverhältniss führt, consequent durchgeführt, allein schon auf die richtige Bezeichnung der Hucbald'schen Zeichen. Diese sind, wie bekannt, so gewählt, dass an fünfter Stelle immer das ähnliche Zeichen erscheint. Sie sind also so zu benennen, dass auch die Notennamen compar sind (siehe Tafel IX, Figur 12).

3. Das Noanoeane (p. 8) ist statt in D in a zu beginnen.

Zum Schlusse spreche ich nochmals dem hochwürdigen Herrn P. Utto Kornmüller meinen Dank aus, dass er mir durch seine freundlichen Bemerkungen den Anstofs gegeben, die so lange unrichtig beurtheilten Hucbald'schen Notenzeichen, wie ich glaube, zum vollgiltigen Abschlusse bringen zu können.

Raym. Schlecht.

Mathias Apiarius Vorrede

zu Johann Wannenmacher's (Vannius) Bicinia sive duo germanica ad aequales. Tütsche Psalmen vnd andre Lieder, die in dem 4. Bande der Publikation für 1876 (Einleitung zu Ott's Liedersammlung von 1544) Seite 87 und 88 bereits erwähnt und dort eine Beschreibung des Werkes nebst Inhaltsangabe zu finden ist, enthält so viel Interessantes, dass sie werth ist, genauer gekannt zu werden. Aufserdem hat sich auf der Universitäts-Bibliothek in Göttingen das bisher fehlende Stimmbuch gefunden und zwar wurde ich von Herrn Franz Böhme in Dresden auf die Uebereinstimmung der Titel beider Bücher aufmerksam gemacht (dem Stimmbuch „Vox libera" fehlt nämlich der Autorname, Ort, Drucker und Jahreszahl) und Herr Alb. Quantz in Göttingen hatte die Güte einen Vergleich beider Bücher anzustellen, der die Zusammengehörigkeit derselben ergab, so dass uns nun das Werk vollständig vorliegt, ein nicht zu unterschätzender Gewinn, da wir bisher nur 3 Kompositionen von ihm besafsen. Die Lieder sind auf die gemeine Melodie komponirt, d. h. ihnen liegt eine alte Weise zu Grunde, doch hält sich Wannenmacher nicht streng an die Vorlage und benützt sie gleichsam nur als rothen Faden. Der Drucker und Schreiber der Vorrede, Apiarius, ist in der That der frühere Compagnon Peter Schoeffer's in Strafsburg, der sich dann später in Bern selbstständig etablirte und bis 1553 druckte, da ein späterer Druck von ihm bis jetzt nicht bekannt ist. Dass er selbst Komponist war, beweisen die beiden Lieder in dem vorliegenden Drucke: „Ach hilf mich leid und senlich klag" und „Es taget vor dem walde", die er einstmals (olim sagt er) gemacht hat (faciebat). Die Vorrede lautet:

Den Ehrengeachten und Kunstliebenden Meister Michel Coppen Feldtrummeter, Wendlen Schärer Feldtpfyffer und Sigfriden Apiario,

genannt Biner synem Sun, diser zyt am Stadtpfyffer dienst, und uff dißmal all diener der Loblichen Statt Bern, Wünscht Mathias Apiarius Buchtrucker daselbst, gnad und frid durch Christum unsern Herren.

Ersam, Fürnem, Wolgeacht, Günstig lieb Fründ und Gönner, üch wirt on zwyfel verwundern, woher mir diese inscription oder zuschrybung diser zwei stimmigen gsang, so ich üch allen hiemit thu zuschryben (so ir doch an üwerem dienst mit vier oder fünf stimmen zublasen und dienen genügsamlich verfasst sind) zugefallen syge. Söllend ir wissen, dass solchs weder umb gab noch schenkung willen beschehen ist. Sunder vil mer umb liebe und begird, so ir zu diser Edlen und lieblichen kunst der Musica tragend. Und allermeist, diewyl ir üch, Meister Wendel und Sigfrid, beid unter einen Leermeister, nämlich den obgenannten meister Michel Coppen, der dann gar nach aller Instrumenten so durch muntlichen athem gestimpt werden, fast wolbericht ist, üch begeben haben. Und diewyl üch by demselben meister alle tag ein gesetzte stund, üwre übung und lernung zu volbringen, bestimpt und geordnet ist, uff dass ir dannenthin die übrigen zyt und stunden, deren in den Summer langen tagen zu üwerer lernung noch vil übrig sind, desto ernsthafter und emsiger in übung nit on nutzlich hingan ließen, und üwer meister, der nun ziemlich alters ist, etwas ruwen möcht. Hab ich dise acht Psalmen und andre Lieder zutrucken fürgenommen und das uß sunderlichem antrib und furschub Joannis Kiener, Leermeisters in der Loblichen Statt Bern, welcher im und für sich selb, diewyl er nit der wenigst Musicus ist, vorgenante Psalmen und Lieder zusamen gelesen, welche vorhin der fürträffentliche Musicus und Componist, Johans Vannius, Wannenmacher genant, seliger gedechtnuss hinder im verlassen (er hat die Gesänge hinterlassen) und mit sunderm flyß für sich selb componiert und zusamen gesetzt, damit so etwan zwen zusamen kämend, sich erlustigen möchtend.

Mir zweifelt auch nit dann dass dise gesang üch nutzlich und den zuhörern fast angenem syn werden, fürnemlich uff Schweglen (eine Flöte à bec) und Flöten etc. Diewyl allwegen ein stimm in denen gemein und jederman wolbekant (d. h. eine alte wohlbekannte Weise), wurde sich üch nit übel schicken in üwerem dienst, so ir etwan mit den herrlichen Instrumenten den Pasonen (Posaunen) und Zincken (ein Holzblasinstrument) beschwert und ermüdet syn wurdind und die ohren der zuhörer durch vile der stimmen erfüllt; so dann ir die noch in lernender übung sind mit minder (weniger) stimmen ringeren (schwächeren) Instrumenten etc. (diewyl die natur in verenderung der dingen ein besundern wollust hat) die zuhörer zu größerer uffmerkung bewegten, so mag sich hiezwischen üwer Leermeister und die andern üwere mitgesellen wiederumb erlaben. Dann es ist garnach by den träffentlichsten Musicis und Sängeren ein gemeiner bruch, wenn sie ein gsang machen oder singen mit vil herrlichen und prachtigen stimmen, dass sie dann etwan einen teil

mit zweien oder dryen stimmen drin setzen oder singen, uff dass der zůhörer desto fleifsiger zůlose und uffmerke, dann in componieren zweier stimmen erfordert sich gar ein gröfserer und merer flyſs, dann in vilen, darumb auch solche gesang zu gröfserer uffmerkung reizen. Ich will aber hiemit niemandt kein Regel für schryben, sunder üch allen, dem Meister zu erlustigung, den lernenden zu merer übung dise zweistimmige gsang zůgschriben haben und damit auch unter eüweren namen, anderen liebhabern und besonder den Sängern gedient werde, hab ich unter jede Stimm zwen Text (diewyl sie so artlich apliciert sind) gesetzt. So ich denn spür, (dass) solche ringe (geringe) und kleine gab by eüch und anderen etwas angenem syn, will ich in kurzem gröfsers und bessers harnach kommen lassen, dann es ist nit ein kleiner schatz der edlen Musica durch gedachten Joan. Vannium, Cosmam Alderinum und Sixtum Theodericum (Sixt Dietrich), alle seliger gedechtnuss, verlassen, aber noch hinder mir und andern mynen gůten gönnern vorhanden, solichs (wils Gott) soll alles mit der zyt an tag geben werden. Hiemit sind Gott befolhen, Geben in der Loblichen Statt Bernn den 13. Augusti. 1553.

NB. Von diesen zuletzt erwähnten Kompositionen ist nichts bekannt. Von Alderinus kennen wir nur 4 Kompositionen und Dietrich's Werke verlegte Peter Schoeffer und Georg Rhau in Wittemberg (1534 bis 1545). Siehe obige erwähnte Einleitung zu Ott's Liedersammlung, Seite 53 u. f. Dort musste auch, Seite 51 unten, die Frage über das Todesjahr Dietrich's offen gelassen werden, und in Anbetracht des Epitaphs, von Schwarz komponirt, die Vermuthung ausgesprochen, dass er erst gegen 1564 gestorben sein kann. Dies lässt sich nun aus obiger Aeufserung Apiarius' praeciser fassen, denn 1545 gab Dietrich bei Rhau in Wittemberg sein letzes Werk heraus (der Seite 50 l. c. erwähnte Canon ausgeschlossen) und wird man daher wohl das Jahr 1550 als das Todesjahr Dietrich's verzeichnen können. Eitner.

Mittheilungen.

* Bei jeder neuen Lieferung des Mendel'schen musikalischen Conservations-Lexicon laufen neue Klagen ein über die flüchtige und ungenaue Behandlung der biographischen Artikel älterer Meister und die völlige Negirung aller neueren Forschungen in der Musikgeschichte. So hat der Artikel über Orlandus de Lassus den ganz besonderen Aerger einiger Abonnenten hervorgerufen. Prof. Schafhäutl hat vor Jahren aus einem Briefe der Gattin den Todestag Lassus aufgefunden und in der Augsburger Postzeitung im Jahre 1855 in einem Artikel bekannt gemacht (allerdings ein wunderlicher Ort für biographische Notizen über alte Musiker; in den Monatsh. (VI, 112) wurde übrigens aus anderer Quelle dasselbe Da-

tum auch veröffentlicht) und doch sieht er sich genöthigt bei jedem neu erscheinenden Tonkünstler-Lexicon dem Verfasser nachträglich die Berichtigung über den Todestag zuzusenden, so Dr. Oscar Paul nach dem Erscheinen seines Handlexicon der Tonkust (siehe 2. Bd. p. 637 Nachtrag) und abermals wärmt Mendel das alte Mährchen auf. Ebenso schreibt man uns von anderer Seite: „Im letzt erschienenen Hefte von Mendel's Conservations-Lexicon steht bei Lassus p. 257: Dass Fétis Biograph. univers. die im Druck erschienenen Werke Lassus mit der gröfsten Genauigkeit aufführt. Diese Gemüthlichkeit geht doch etwas zu weit, nachdem die Monatshefte im Jahre 1873 u. 74 das chronologische Verzeichniss der Durckwerke Lassus, nebst dem Inhalte derselben gebracht haben. Der längst ermittelte Todestag steht auch nicht im Artikel und betreffs des Geburtsjahres scheint der Verfasser auch zwischen 1520 und 1532 zu schwanken". Wir müssen uns nur darüber wundern, wie man vom Dornenstrauch Weintrauben ernten will, denn bereits nach dem Erscheinen des 1. Bandes wurde in den Monatsh. (III, 63) das Mangelhafte in Betreff der biographischen Artikel gerügt. Wenn das Conservations-Lexicon nicht die nöthige Verbreitung fände, würde es von selbst verschwinden und könnte keinen Schaden anrichten.

* Die deutschen Tagesblätter und Musik-Fachblätter sprechen jetzt viel von Bartholomeo Cristofali, dem Erfinder der Pianoforte-Mechanik, dem in Florenz eine Gedenktafel gesetzt worden ist und verdrehen den Namen dabei mit Hartnäckigkeit in Cristofori. Wir empfehlen denjenigen, die sich dafür interessiren, den Originalartikel über Cristofali's Erfindung, der sich in dem „Giornale de' Letterati d'Italia tomo V. Anno 1711. Venezia ap. Ertz" p. 144 (kgl. Bibl. in Berlin ein Exemplar) befindet oder den in den Monatsheften, Jahrg. V p. 23, mitgetheilten deutschen Auszug. Die Inschrift auf der Gedenktafel soll in deutscher Uebersetzung lauten: „Bartholemeo Cristofori (sic?) dem Instrumentenbauer aus Padua, der in Florenz i. J. 1711 das Clavier mit Piano und Forte erfand, errichtet dieses Gedächtniss das Florentiner Comité italienischer und ausländischer Kunstfreunde 1876." Unser geehrtes Mitglied, Herr Kraus Sohn in Florenz, theilt uns vielleicht den Wortlaut der Gedenktafel mit, denn über dem Namen des Gefeierten scheint ein eigenes Missgeschick zu walten, da schon der Index zu obiger italienischer Zeitung ihn unter Cristofari anführt, und wie seine Erfindung selbst ausgebeutet wurde, ohne ihm das Verdienst derselben zuzuerkennen, ist in obigem erwähnten Jahrgange der Monatshefte ausführlich dargelegt.

* Herr P. Bohn, Gesanglehrer am Gymnasium zu Trier ist als Mitglied eingetreten.

* Hierzu eine Beilage: Fortsetzung zum deutschen Liede und die Tafeln zum Artikel Hucbald.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VIII. Jahrgang. 1876.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition von Leo Liepmannssohn, Buchhandl. und Antiquariat in Berlin W. Markgrafenstrasse 52. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Lodovico Viadana's Vorrede

zu seinen „Opera omnia sacrorum concertuum 1, 2, 3 et 4 vocum cum basso continuo et generali. Organo adplicato, novaque inventione pro omni genere et sorte Cantorum et Organistarum accommodata. Francoforti apud Egenolphum Emmelium, impensis Nicolai Steinii 1620. Das Werk besteht aus 5 Stb. in 4° und ist im Besitze der kgl. Bibliothek in Berlin und Peterskirche in Frankfurt a. M. Nur der Bassus generalis enthält die folgende Vorrede, die in lateinischer (von Israël mitgetheilt), italienischer und deutscher Sprache mitgetheilt ist. Die kgl. Staatsbibliothek in München besitzt eine Ausgabe von 1613 von demselben Verleger. Nur Bassus gen. vorhanden. Die Vorrede lautet:

„Instructio und Unterricht für die Teutschen Organisten, so der Lateinischen oder Italianischen Sprach nicht erfahrn, aus des Auctoris Praefation ins Teutsche transferiret durch Nicolaum Steinium Bibliopolam Francofurtens.

Es sind viel Ursachen (vielgeliebter Leser), so diesen Excellentissimum Musicum bewogen, gegenwertige Concerten an Tag zu geben und zu trucken: unter welchen die fürnembste eine: Dieweil er vermerkt, dass gemeiniglich, wenn Cantores mit lebendigen Stimmen, entweder mit drei, zwei, oder auch wol mit einer Stimme allein in ein Orgel singen, die Organisten mit wenig Beschwerung deswegen empfinden. Dann dieweil eine Motette so in die Orgel gesungen wird, oftmals mit acht, sieben und sechs, oder aber ufs wenigste mit fünf Stimmen componirt, der Sänger aber selten über ein oder zwei, ja ufs höchst über drei nit beihanden, so ist es klar und offenbar, dass aus mangel der anderen Stimmen, der Symphonie und Melodie an ihrer Composition und Majestät derselben viel entzogen und benommen wird. Und für-

nemblich, wann die Stimmen, so aus defect der Sänger aussen gelassen werden müssen, mit Fugen, Cadenzen, Contrapunctis und anderen dergleichen modulis mehr, welchen der andern Stimmen lange Pausen zu respondiren pflegen, ja welche nothwendig müssen ausgeführet, componirt und überflüssig mit viel Fugen erfüllt werden. Derowegen wann nun die natürliche und eigentliche Vereinigung und Correspondenz der Stimmen überschritten wird, so ist es leicht zu erachten, wie viel einer Motette an ihrer Zier, Kunst und Lieblichkeit (wie solches diejenigen bezeugen werden, welche nicht unbillich dafür halten, dass der Musik durch gar zu viel Pausen, unzierliche Cadenzen und ungereumbte Concordanzen viel entzogen werde.) Dazu kompt auch, dass die Worte interrumpirt oder ganz untergedruckt und bisweilen durch unförmliche Intervalle corrumpirt werden, welches hernach dann die Harmonie an sich selbsten entweder zerstümmelt und unvollkommen, oder aber ganz unangenem und unlieblich machet, und den Zuhörer nit weniger überdrusses bringet als es den Cantoribus selbsten Mühe und Arbeit gebieret. Dieses nun der Auctor oftmals bei sich erwegend und derowegen uf allerhand Mittel und Wege gedacht, ob und wie diesem Unheil für zukommen und wie diesen Difficulteten und schweren Unvollkommenheiten zu begegnen, hat er alle seine Sinne dahin dirigirt, und diesem zum fleifsigsten nachgespürt, und solches endlich zwar (nicht ohne sonderbare Hülfe und Beistand Göttlicher Gnad) zum Sinn bracht und ins Werk gerichtet.

Zu diesem End nun hat der Auctor mancherlei Concerten in die Orgel concordirt und mit allem Fleifs componirt; in welcher Erklärung solche Wörter und termini gebraucht werden, welche die Kunst [selbst, vielleicht sogar durch die Gewohnheit erlangt hat, und ist dies nicht unbesonnen geschehen, natürlich wegen der Unkenntniss in der lateinischen Sprache, an der die angestellten Musiker besonders zu leiden pflegen. NB. Dieser eingeklammerte Satz fehlt in der Uebersetzung.]

Im Anfang wirstu finden etliche Concertationes zur Orgel accomodirt, welche allein mit einer Stimme, entweder mit einem Discant, oder einem Alt, oder einem Tenor, oder einem Bass allein wol zur Orgel können gesungen werden.

Willst du aber einen Discant zum Tenor, einen Tenor zum Alt, einen Alt zum Discant, einen Discant zum Bass, einen Bass zum Alt, zwei Discant, zwei Alt, zwei Tenor, zwei Bass gesungen haben, so wirst du alles hier artig und zierlich accommodirt befinden: Ja, dass noch mehr ist, so sind die Stimmen dermafsen disponiret, dass man nicht allein ein Stück oder Motetten mit einer oder zweien Stimmen allein, sondern auch mit dreien oder vier Stimmen in promptu haben kann. Also dass kein Cantor oder Musicus sein wird, der nicht nach seinem Lust und Wohlgefallen pro copia zu finden, dardurch er sich be-

lustigen, mit Ehren bestehen und benevolentiam auditorum captiren kan.

Ferner wirst du eine andere Art der Concerten finden, welche auf allerhand Musicalische Instrument dirigiret, daraus des Auctoris vollkommene Intention demjenigen, so sich hierin üben werden, durch tägliche Erfahrung je länger je mehr offenbar werde.

Mehr hat sich der Auctor in sonderheit beflissen, das nicht vergebene und gar zu viel Pausen als des Gesangs Proportion mit sich bringt, inseriret würden.

Er hat auch all sein Vermögen dahin gewandt, dass diese seine Concerten nicht weniger Lieblichkeit als auras, oder arie (wie es die Italiener nennen) in sich hetten, und den Gesang desto mehr nobilitirten, wofern sie nur zierlich und wie sichs gebürt, mit reiner Stimme völlig gesungen werden.

Hat auch nicht unterlassen, nach Gelegenheit der Zeit und Orten etliche Passus (oder wie man es pflegt zu nennen) Cadentias mit einzumischen, und doch gleichwol Raum und Platz gelassen zum accentuiren und die Modulos (welche die Italiener Passaggi nennen) zu vollbringen, wo sichs anders hat schicken wöllen, damit die Symphonisten ihre Kunst erzeigen und die Zierlichkeit in der Musik, so viel immer möglich sich gebrauchen können, doch also disponiret worden, dass man fast gemeiniglich an allen Orten (damit den Cantoribus gewillfahret und wegen ihrer Commoditet desto mehr geholfen würde) die Modulos (Passaggi) nach des Auctoris Kopf und Profect desto zierlicher auserlesen kann, welche sonst die Natur von sich selbst zu suggeriren pfleget.

Der Auctor hat sich auch höchlich beflissen, dass ein jegliches Wort und Syllaben fein ordentlich seinen Noten respondiren möchte, damit sie desto vollkommenlicher ausgesungen und pronuncirt würden: dero gestalt und maſsen, dass die Auditores alle Wort und Sententias und die Materiam davon gesungen wird, desto leichter verstehen können, wofern nur die Cantores der articulirten Pronunciation sich befleiſsen werden.

Die andere Hauptursach, so den Auctoren nechst der vorhergehenden zu diesem Werk bewogen, ist: dieweil der Auctor vor fünf oder sechs Jahren zu Rom eine sonderbare unersättliche Lust und Begierde zu dieser neuen Musicalischen Invention empfangen und also die Hand an die Feder gelegt und etliche Motetten gespielet, welche den Symphonisten daselbst so viel Lust und Beliebung geboren und gebracht, dass diese Motetten nicht allein in den Hauptkirchen der groſsen fürnemen Hauptstadt gar oft durch öffentlichen Gesang honorirt, sondern auch gar viel fürneme und fürtreffliche Ingenia zur Imitation und gleichmäſsiger Edition erweckt und darzu angereizet worden.

Dieweil aber dieser Kunst Neuerung und diese ungewönliche Invention anfänglich etliche Difficulteten und etwas zweifels und nach-

denkens bei vielen erregen und machen wird: hat der Auctor für gut angesehen, etliche animadversiones und Aufmerkung allhie folgends nach einander zu setzen, welche der freundliche Leser zu merken keinen verdruss schöpfen wird, dieweil diese Aufmerkung der Praxi und Uebung nicht wenig Frucht und Ersprieſslichkeit mit sich bringen werden.

I. Und anfänglich so wöllen diese Motetten von solchen Cantoribus und Musicis gesungen werden, welche nicht weniger Verstand, als mit einer guten Stimme begabt sind: derogestalt, dass die Kunst neben Lieblichkeit der Stimmen geübt werde: und fürnemblich die Accentus mit Vernunft zu führen und dann die Italianische Modulos nicht allenthalben, noch immerdar, sondern an seinem rechten Ort zu gelegener Zeit und Maſs und Bescheidenheit zu brauchen, damit dieser Arbeit und diesem Fleiſs, so der Auctor hierinnen angewendet, nichts darzu oder darvon gethan werde. Dann es werden oftmals Symphonisten gefunden, welche aus Freigebigkeit der Natur ihr Stimmen miltiglicher mit bebender und zitternder Stimm brauchen, und an die Regel der Music sich nicht binden lassen wollen. Dahero dann erfolgt, dass dieselben Cantores fast zu jeder Zeit die limites des Gesangs oder Music überschreiten und merken also solche Cantores und Sänger nicht, wie sehr ein solches singen den auditoribus missfalle, und fürnemlich zu Rom, da heut zu Tag (wann irgend ein ander Ort in Europa zu finden) die Music mit ihrer Fürtrefflichkeit weit über alle andere Stätte grünet und blüet.

II. Dass der Organist die Partitur (NB. die Orgelstimme) simpliciter hinweg schlage und sonderlich mit der linken Hand. Will er aber einige Bewegung und Geschwindigkeit mit der rechten Hand verrichten, als nemblich liebliche Cadentias, oder sonst zierliche Clausulen im schlagen üben, dass er es mit Bescheidenheit und Maſs verrichte, damit er des Sängers oder Sängeren (so ihrer mehr wären) Stimmen durch zu vielen und starken laut und klang der Orgelpfeiffen nicht unterdrucke oder confundire.

III. So ist auch viel daran gelegen, dass der Organist erstlichen das Buch, oder die Motetten, so er spielen wil, zuvor wol durchsehe. Dann wo er den Stylum und die Weis und Gewohnheit dieser neuen Invention recht innen werden und erlernen wird, kan er desto vollkommener seine Griff und Schläge uff der Orgel zu den Stimmen accommodiren und zusammen fügen.

IV. Soll der Organist uffmerken, dass er die Cadentias in seinem Ort mache. Als zum Exempel: ist der Concentor oder der Sänger ein Bassist, so soll er die Cadentias im Bass uff der Orgel auslassen. Ist er ein Tenorist, im Tenor. Also auch in den andern Stimmen, sonsten wird die Orgel gar unlieblich und ganz ungereumbt von den Stimmen discrepiren, wenn der Discant seine Candenz verrichten, die Orgel aber im Tenor seine Cadenz auslassen wollte, und also contra in den andern.

Ludov. Viadana, Opera omnia sacrorum concertuum von 1620.

Nr. 11. Voce sola, Cantus

Cantus (ohne Taktstriche).

Su - per flu - - - - mi - na

Bassus generalis (mit Taktstrichen).

Ba - - - - bi-lo-nis il-lic sedimus et

fle - - vi - mus dum re-cordaremur tu - i Sy - on

(b?)

in sa-licibus in medio e - jus ij

sus- pendimus organa nostra

b

Monatshefte für Musikgeschichte, 8. Jahrg. Nr. 9.



NB. Die Wiederholung ist im Original ausgeschrieben.


3
Nr. 141. Alt & Ten. solo et si placet à 2 Tromboni
Alt. Reple-a - tur cor me-um laude tua, laude tua, laude tua,
Tenor.
Bassus I. Trombone. (handschriftl. mit Text versehen.)
Bassus II. Trombone.
Bassus generalis.
ÿ Do - mi - ne. Al-le-lu-ja
Al-le-lu-ja ÿ

4



ij
ij
canta — — re,
ij
ij
canta - -



Schlit.
canta - - - re, can - ta - - - -
- re ij ij
- - re Al - le - lu - ja ij
Al - le - lu - ja ij
Gau - debunt labia mea, dum cantavero ti - bi
Gau -


dum cantavero tibi,
-de-bunt labia me-a dum cantavero ti-bi, + +
(im Original ausgeschrieben.)
ij
Al -
ij
Al -
- - - le - lu - - - ja.
- - - le - lu - - - ja.

V. Fängt der Concent von einer Fugen an, so soll die Orgel nicht mit mehrern calculis (welche man Tactus oder Schläge nennet), sondern nur mit einem Schlag darunter gehen. Wann dann hernach die andern Stimmen drein gehen, stehets dem Organisten frei, ob er mit mehrern Pfeiffen darein schlagen will.

VI. Es sollen die Organisten dem Auctori nicht zum argen deuten, dass er keine Tabulatur zu diesen Concentibus gemacht (NB. also keine Partitur gegeben hat), und sollen wissen, dass er es nicht unterlassen wegen Mühe und Arbeit zu fliehen, sondern aus Bedenken, dass viel Organisten seind, so die Partitur nicht gleich verstehen, welche sie aus diesem gar leichtlich (wenn sie wöllen) nehmen können.

VII. Wann man die Orgel völliglich mit allen tonis schlagen müsse, mag man mit Händen und Füssen schlagen, aber ohne Zusatz anderer Register. Dann der zarte und schwache tonus der Sänger würde sonsten durch den starken laut und klang der vielen gezogenen Registern der Orgel gar zu sehr überfallen werden und dadurch die Orgel mehr und stärker gehört werden, als die Cantores. (NB. unter den „anderen Registern" sind nur die Lärmregister, wie Pauke, Glockenspiel etc. zu verstehen.)

VIII. Der Auctor hat sich auch beflissen, die accidentia sonderlich uffzuzeichen, ♮ ♯ ♭ in seiner eignen Sedibus. Derowegen soll der Organist acht haben, damit er solche aus Unachtsamkeit nicht übersehe oder versetze.

NB. Diese jetztgesetzte accidentia sind in den ersten neun Bögen dieses Generals Bass übersehen und nicht an ihren eignen Ställen und Sedibus gesetzt worden; derowegen der Organist acht zu haben, dass er dieselbe Accidentia in ihre eigne Ställe und sedes verzeichne und spiele.

IX. Es ist auch keinem Organisten verboten in der Partitur zwei Quinten oder zwei Octaven zu gebrauchen, sondern soll nur verhüten, damit er nicht brauche was die Cantores in ihren Stimmen singen.

X. Welche diese Art dieser Music ohne Orgel oder Instrument (welches man Manucordium nennet, NB. ein kleines Clavier) brauchen wolte, der würde allezeit die Ohren der umbstehenden aller lieblichen Harmonie berauben und dardurch alsbald eine groſse dissonantiam empfinden.

XI. Die Falseten (wie mans nennet) geben allezeit in dieser Manier einen lieblichen laut und Harmonie in die Orgel, dann die rechten Discant, sowol weil die jungen Knaben im Gesang nicht so scharf uffmerken, und dann sich der Lieblichkeit nicht so hoch befleiſsen, und endlieh auch weil der Auctor der Distanz, welche die Harmoniam desto anmutiger macht, wahr genommen. Doch ist kein Zweifel, dass ein fürtrefflicher Discant mit keinem werth zu vergleichen, und weniger gefunden wird dann ein schwarzer Schwan; doch werden sie bisweilen angetroffen.

XII. Wann etliche wollten diese Gesänge brauchen in gleichen Stimmen, so soll der Organist nimmer die Orgel scharf schlagen und wann die Cantores hoch singen, soll der Organist nimmer graviter (tief) schlagen, dann ausser in den Cadentiis, und dieses soll geschehen peroctavas, so wird die Melodey und Concent desto lieblicher und angenemer.

Zum letzten: Damit nicht jemands sage, diese Gesänge und Concent seien gar zu schwer und müheselig, der soll wissen, dass der Auctor diese Gesänge und Concent allein geübten und erfahrnen Musicis fürgeschrieben, welche die Music verstehen und wol singen können, und nicht unerfahrnen und ungeübten Himplern und Stimplern, so da obenhin singen, welche diesem Werk und angewenter Arbeit lieber sollten abstehen und dessen sich entäufsern, dann dass sie sich desselbigen mit Unbescheidenheit unterfangen.“

Diese Vorrede ist in vielfacher Weise interessant und wirft ein klares Bild auf die damaligen Musikansichten und Musikzustände. Dass es z. B. damals mit dem Wissen und Können der Organisten so schlimm aussah, wird sicherlich überraschen. Doch wir würden nur die Hälfte geben, wenn wir uns mit der Vorrede begnügten; um sie ganz zu verstehen und die neue Erfindung, wie es Viadana nennt, würdigen zu können, gehören die Gesänge selbst dazu, und wir theilen daher in der Beilage zwei derselben mit, die allerdings gegen die Werke des 16. Jahrhunderts eine wesentlich veränderte Physiognomie haben und bereits die Fortschritte der Behandlung des Sologanges zeigen, die man durch die Erfindung der Oper gemacht und auf den Kirchengesang übertragen hat. Die ein- und zweistimmigen sind melodisch und geschickt gemacht, doch treten Füllstimmen dazu, wie bei dem zweiten der mitgetheilten Gesänge, so zeigt sich die volle Unkenntniss der harmonischen Verhältnisse und die Ungeschicklichkeit selbst einen Grundbass nur annährend selbstständig und wirkungsvoll zu behandeln. Ich habe mit Absicht den zweiten Gesang gewählt, da gerade dies hier am Deutlichsten hervortritt.

Ein bisher noch unbekanntes Autograph von Joh. Seb. Bach.

Allen Klavierspielern von nur einiger Bedeutung wird die schöne Fantasie in Cmoll für Klavier von J. S. Bach bekannt sein. Dieselbe erschien 1843 in der bekannten Bach-Ausgabe bei C. F. Peters in Leipzig (Oeuvres complettes Liv. oder Cahier 9, Nr. 7). Nach der Angabe des Herausgebers F. C. Griepenkerl hatte man dazu die alte Ausgabe im Bureau de Musique und eine, einige Abweichungen enthaltende Abschrift aus J. P. Kellner's Sammlung benutzt. Griepen-

kerl wagte es nicht, die Zeit des Entstehens der Fantasie genau zu bestimmen, doch glaubt er, dass sie schon 1725 da gewesen sei. Dieselbe 9. Lieferung der Bach-Ausgabe bei Peters enthält unter Nr. 18 eine unvollendete Fuge in Cmoll. Forkel in seinem Buche über Joh. Seb. Bach bemerkt über die Fantasie und Fuge Folgendes: Die Fantasie ist „wie ein Sonaten-Allegro in 2 Theile getheilt und muss in einerlei Bewegung und Takt vorgetragen werden. Sonst ist sie vortrefflich. In älteren Abschriften findet man eine Fuge angehängt, die aber dazu nicht gehören kann, auch nicht vollendet ist. Dass aber wenigstens die ersten 30 Takte von Seb. Bach sind, kann nicht bezweifelt werden, denn sie enthalten einen äuſserst gewagten Versuch: verminderte und vergröſserte Intervalle nebst ihren Umkehrungen in einer dreistimmigen Harmonie zu gebrauchen. So etwas hat auſser Bach nie Jemand gewagt. Was nach den ersten 30 Takten folgt, scheint von einer anderen Hand beigefügt zu sein, denn es trägt kein Merkmal Sebastianischer Art an sich." Nach der im Besitze Forkel's befindlichen Handschrift nun ist in der Peters'schen Ausgabe die Fuge abgedruckt. Griepenkerl sagt in der dazu gehörigen Vorrede: „Wer nur den Bach'schen Antheil an dieser Fuge spielen will, der wähle den S. 89 unten, mit einem Stern bezeichneten, von Forkel hinzugefügten Schlusstakt. Wer das Ganze spielen will, der schlieſse mit den auch aus Forkel's Handschrift genommenen anderthalb Takten, die S. 89 unten mit zwei Sternen bezeichnet stehen." Also auch Griepenkerl glaubte, dass der Fugen-Torso nicht ganz von Bach herrühre.

Kürzlich nun ist dic Musikaliensammlung Sr. Maj. des Königs Albert von Sachsen in den Besitz des Autographs der Cmoll-Fantasie und der leider unvollendeten Fuge gelangt Aus dem sehr schön erhaltenen Autograph geht unanfechtbar hervor, dass eines Theils Fantasie und Fuge zusammengehören, und dass anderen Theils letztere, soweit sie bis jetzt bekannt war (natürlich ohne die von Forkel hinzugefügten beiden Schlussarten) durchaus die Arbeit Bach's ist. Dieser alte Streit wird also durch die Auffindung des Autographs erledigt. Letztere besteht aus einem einzelnen Blatt (Anfang) und einem Bogen, also 3 Blatt im Ganzen. Die Fantasie enthält 40, die Fuge 47 Takte. Hr. Prof. Dr. Spitta, dem das Autograph zur Ansicht vorgelegen hat, schreibt mir, dass Bach das Papier, worauf die Fantasie und Fuge stehen, im Jahre 1737 benutzte, und dass auch ungefähr auf diese Zeit die groſsen ausgeschriebenen Schriftzüge deuten. Ferner theilt er mit, dass die Handschrift keine bemerkenswerthen neuen Bedenken darbietet.

M. Fürstenau.

Mittheilungen.

* Die kgl. Bibliothek in Berlin besitzt ein Exemplar von Wollick's Opus aureum von 1505. Hier steht auf dem weifsen Anhängeblatt von alter Hand geschrieben: „Diefses soll der schwerste griff vff die lautten sein, darinen die muschici (das „ch" ist verklext und daher nicht genau zu bestimmen) streiten, nemlich Sebastianus finck (das „in" sehr unleserlich) und Arnoldus schlick: L c 4 kk."

* Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Eine Reihe von Vorträgen gehalten in den Jahren 1874 und 1875 von Dr. Emil Naumann, königl. Professor und Hofkirchen-Musikdirektor. Berlin, Verlag von Robert Oppenheim 1876. 8°. 570 pp. 8 Mk. Das Buch ist mit Geschick und grofser Belesenheit geschrieben; wenn es auch keine neuen Forschungen bringt, so ist das bisher Bekannte in gefälliger und geistreicher Form mitgetheilt und selbst der strenge Gelehrte wird es mit Wohlgefallen lesen.

* Musikalisches und Persönliches von Ferdinand Hiller. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel 1876. kl. 8° VIII u. 288 pp. Anregend und liebenswürdig geschrieben, wenn auch ohne Tiefe. Man findet Artikel über Carissimi's Oratorien, Gevaert's Buche über die griechische Musik, Pohl's Biographie über Haydn; ferner über Pergolese, Händel, Mozart, Mendelsfohn u. a.

* Im Verlage von Leuckart (C. Sander) in Leipzig ist erschienen: Friedrich Chrysander in seinen Clavierauszügen zur deutschen Händel-Ausgabe beleuchtet von Julius Schäffer. 8°. 43 S., und ist dies ein Separatabzug des in der „Allgemeinen deutschen Musikzeitung" (Berlin, Luckhardt) bereits veröffentlichten Artikels.

* Der bereits in Nr. 4 angezeigte Band 17 der Musica sacra von Frz. Commer herausgegeben, ist jetzt erschienen und kann durch die Redaktion für 9 Mk. bezogen werden. Ladenpreis 15 Mk.

* Durch Leo Liepmannssohn in Berlin ist zu beziehen:

Bibliothèque musicale du Théatre de l'opéra. Catalogue historique, chronologique et anecdotique, publié sous les auspices du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts et rédigé par Théodore de Lajarte, bibliothécaire attaché aux archives de l'opéra. Imprimé par D. Jouaust sur beau papier vélin, et publié en huit fascicules grand in-8. Avec portraits gravé à l'eau-forte par Le Rat. Das Werk erscheint in 8 Lieferungen und umfasst die Zeit von 1671 bis 1876. Preis der Lieferung 5 M. Die 1. Lieferung ist bereits erschienen. Exemplare auf holländischem Papier 7 M. und Papier Whatman 10 M. Prospecte stehen durch obige Buchhandlung gratis zu Gebote.

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Ein halber Bogen Musik von Viadana. 2. Fortsetzung zum deutschen Liede.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S.W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schöneberggerstr. 17a.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VIII. Jahrgang. 1876.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition von Leo Liepmannssohn, Buchhandl. und Antiquariat in Berlin W. Markgrafenstrasse 52. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Zur Geschichte des Orgelbaues

von M. Fürtenau.

Das „Archiv für die Sächsische Geschichte“ enthält im 11. Bande (Leipzig 1873, S. 210) eine interessante Notiz über zwei Originalurkunden des K. Hauptstaatsarchives zu Dresden. Als einen frühesten Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues theile ich beide Schriftstücke wörtlich mit und bemerke vorher nur noch Folgendes. Die erste Urkunde enthält einen Vertrag vom Jahre 1499, ohne Angabe des Tages der Ausstellung, nach welchem der Franziskaner Johannes von dem Berge dem Prior und Convent des Augustinerklosters zu Salza (Langensalza) eine Orgel zu bauen verspricht in der Gröſse, wie die im Barfüſserkloster zu Mühlhausen befindliche sei. Für diesen Orgelbau wurden dem Bruder Johannes 100 Rhein. Gulden, d. i. ungefähr 180 Rthlr., eine für damalige Zeit nicht unbeträchtliche Summe, bewilligt. Die äuſsere Gestalt des Werkes sollte der Orgel zu Blankenhain gleich sein, nur mit dem Unterschiede, dass „Laubwerch“ werden solle, was bei dieser „Mayswerk“ sei*).

In der Mitte des nächsten Jahres war die neue Orgel fertig, denn in der zweiten Urkunde vom 15. August 1500 quittirt Bruder Johannes den Augustinern zu Langensalza über 50 Rheinische Gulden, die noch hinterstellig waren „von einem Orgelwerk von ihm gemacht.“

1499.

Ich Bruder Johannes de Berge ordinſs sancti Francisci bekennen offenlichenn vor alleman, die dissen brieff sehenn, horenn oder lesenn wie daz ich den geystlichenn vettern vnnd Brudern Cristiano Martini der heyligenn schrifft lessemeyster priori des cloesters zcu Salcza ordinſs der

*) Unter Laubwerk versteht man Verzierungen in Guirlandenform von durchbrochener Arbeit, unter Maiſswerk ähnliche, jedoch nicht durchbrochene Verzierungen.

Eynsiddeler Bruder sancti Augustini Andree de Ylman vnderpriori, Heinrico Becherer procuratori vnd darnoch der ganczenn samnung Eyn werck jn der groeſs des wercks zu Mulhusenn in dem Cloester der Barfussenn zu Machenn zugesaget habe, Sunndernn daz werck sall mit solichenn stymenn syn, daz heubtwerck vor sich ayn styme, sundern dry abezoge in daz pedail. Item eyn postiff zurucke auch mit dryen registernn Mit eyner eygen ladenn vnnd Clauern. Eyn groesse flewten, zum ander eyn cleyn fleüten, 3° eyn gut zymbale. Item eyn Zinckenn vff eyner besündern ladenn Mit eynem sundernn Clauier &c. Dar czu sall ich alle dingk dar czu schickenn waz Noyt ist vnnd usrichtenn auſsgeschlossenen daz leder zcü denn Belgenn waz da leders zu kommet vnnd daz smer vnnd eyn lutternn zcentener zcyn vnnd kolen furungh zcu smelczenn, waz da furungh zu horet vnnd daz allde wercke. Da von vnnd vber daz solenn wyr die geystlichenn vetter vnnd Bruder des cloesters vorgenante gebenn hündert rynsser guldenn: vnnd waz zu Blanckenhayn mayswerck ane deme werck ist, daz sal hy vor lauwbwerck gemacht werdenn vor den pyffenn vnnd obenn deme werck sal daz werk formyrt syn als daz werck zu Blanckenhayn mit den Cronen vnd disser verdraicht habenn wyr vff beyde party zwo vsgesnytenn zcydelnn jn glychem luth lassen begriffenn die vſseynander gsnydenn synt Noch denn Buchstabenn a b c d jglychen jo eyne eyner hantschrifft zu eyner warer sicherheyt gebenn anno domini M°CCCCXCIX.

a. c.

15. August 1500.

Ich Bruder Johannes vonn dem Berghe des Barfussenn ordinſs sancti francisci Bekennenn mit disser vffinde quietanciенn vor yedermann der sie sehet, horeth oder leset daz myr dye geystlichenn vetter vnnd bruder des cloesters zcu Salcz ordinſs der eynsiddeler bruder Sancti Augustini gutlichenn fruntlichenn vberbezalt habenn funffczigk guldenn dye noch hinderstelligk wornn vonn eynem orgel werck inn vonn myr gemacht vnnd sage sye In crafft disser vffinde quietancienn loeſs qüith vnd ledigk vonn disser vnnd ander schult vnnd sicher vonn aller Insprochungh forderüngh vnnd Manüngh: vnnd zcü eyner befestigungh disser vffinde quietancienn haldungh vnnd gezugniſs aller vorgeschrebener rede hab ich Bruder Johannes vom Berghe als obenn Berürth myn sunderlich Sygill wissiglichen thun druckenn vndenn ane disse vffinde quietancie gegebenn Noch christi vnnsers herrn geburth Tausent funffhundert In die assumpcionis beate marie perpetue virginis.

Nachtrag zu Alexander Utenthal oder Utendal.

Mitgetheilt von O. Kade.

In Nummer 7, des laufenden Jahrganges 1876 der Monatshefte, Seite 59 und Fortsetzung, werden bei Besprechung des Buches Vander Straeten's: la Musique aux Pays-Bas avant le XIX. siècle die Lebensumstände des Tonsetzers Alexander Utenthal's erwähnt. Es wird dabei die Vermuthung ausgesprochen, dass der Kapellmeistertitel ihm wohl schwerlich beigelegt werden könne, da er selbst sich sowohl in Briefen als auch in Druckerzeugnissen meist ein Musikus des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich nenne. Auch habe er sich als Niederländer von Geburt in seiner Korrespondenz nur der französischen Sprache bedient. Beide Angaben bedürfen einer Berichtigung. Utenthal (—oder wie er sich wahrscheinlich richtiger Utendal schreibt —) hat allerdings die eigentliche Kapellmeisterstelle bei dem genannten Erzherzoge und Grafen von Tirol nicht bekleidet. Wohl aber besaſs er wenigstens im Jahre 1580 den Rang eines „Vicekapellmeisters“ bei der erzherzoglichen Kapelle in Innsbruck. Auch bediente er sich bei amtlichen Schreiben wenigstens nicht der französischen, sondern der deutschen Sprache. Beides kann folgendes Schreiben von Utendal bezeugen, das ich in dem königl. sächsischen Staatsarchive fand. Dasselbe stammt aus dem Jahre 1580, in welchem nach dem Ableben des sächsischen Kapellmeisters Antonius Scandellus am 18. Januar genannten Jahres, Unterhandlungen mit mehreren bedeutenden Künstlern, wie Orlando Lasso*), Jacob Regnard und Anderen, wegen Wiederbesetzung der Stelle angeknüpft worden waren. Nachdem Lasso und Regnard ablehnend geantwortet hatten, wandte man sich dann auch an Alexander Utendal, dessen Antwort auf diese Berufung in folgendem Schreiben zu ersehen ist.

Durchleuchtigster Hochgeborner Gnädigster Churfürst und Herr!

Ew. Churf. Gnaden seindt meine unterthänigste Dienste mit höchstem Gehorsam jeder Zeit zuvorn. Ew. Churf. Gn. genaigten höchst fürstlichen Willen und Mainung wegen der jetzt allda vacirenden Capellmeisterambt, dazu ich mich denn ganz unwürdig thun bekennen, hab ich von Ew. Churf. Gn. Capellsängern Michael Kramero, meinem alten Bekannten unterthänigst vernommen. Füge darauf Ew. Churf. Gnaden hiermit unterthänigst zu wissen, dass Ihre fürstliche Durchlaucht, mein gnädigster Herr neulicher Zeit, auſser Deroselben Land verreiſset, und kurz vor Derselben verruekhen**), die Capellknaben mir in die Kost und Disciplin gnädigst bevohlen, mich auch aufs newe mit allen gnaden versehen und gnädigst bedacht. Dieweil dann, gnädigster Churfürst und Herr, ich jetzmals meinen Dienst ohne sonder Ungnad Ihrer fürstlichen

*) Die hierauf bezüglichen Schreiben sind von Fürstenau schon veröffentlicht worden.

**) d. h. eine höhere Stellung gegeben, im Amt vorgerückt.

Durchlaucht, aus ermeldten Ursachen nicht soll aufsagen, auch von Jugend auf dem Hause Oestreich gedienet, und derwegen ich denn meine jährliche Provision hab zu empfangen, und solche auch noch zu künftiger Zeit zu erwarten habe, Also thue ich mich gegen Ew. Churf. Gn. der angebotenen Gnade und fürstlichen geneigten Gemüths gegen mich Unwürdigen unterthänigst bedancken, höchst unterthänigsten Fleisses bittend, Ew. Churf. Gn. wolle mich in gnädigster Erwägung oberzählter Ursachen hiermit gnädigst excursirt und entschuldigt haben und mein gnädigster Herr sein und bleiben. Ich will auch der fürstlichen angetragenen Ehre und Gnade der Zeit meines Lebens in kein Vergessen stellen, sondern dieselbe rhümen und mit danckbaren Gemüthe unterthänigst erkennen. Ich schicke auch Ew. Churf. Gn. zu schuldiger Dankbarkeit durch Deroselben Kapellsängern Michael Kramer ein paar Motetten oder drey, die ich kürzlich componirt, dehmüthigst bittend, Ew. Churf. Gn. wolle die von mir gnädigst annehmen und singen lassen. Da ich auch wufste, dass Ew. Churf. Gn. an denen ein gnädiges Wohlgefallen hätten, wollt ich derselben mit der zeit noch mehr unterthänigst zukommen lassen. Thue mich hiermit in höchstem Gehorsam Ew. Churf. Gn. unterthänigst befehlen.

Datum Insprugk, den 15. Juli anno 1580.

Ew. Churf. Gn.
Unterthänigster Gehorsamer Diener
Alexander Utendal,
Fürstlich Durchlaucht Erzherzog Ferdinand
zu Oestreich Vicekapellmeister.

Auszüge aus alten Registern

(Fortsetzung von Seite 75).

Taschenbuch für die vaterländische Geschichte. Von Hormayr, später Rudhart. 40. Jahrg. 1852—1853. München, Georg Franz. Ueber Orl. di Lasso von K. A. Muffat p. 244—292. Seite 273 ff. findet man

Auszüge aus den Hofkammer Rechnungen von 1558 u. f.
unter Herzog Albrecht V. von Bayern.

1. 1558. Bezalt dem Capellmaister (Ludwig Daser) darumben er den vier niederländischen Knaben, als mein genediger Fürst und Herr die Cantorei auf den Reichstag gen Regensburg genomen, allerlei Notturft, inhalt Registers, kauf 15 fl. 2 β. 13 dl. 1 hl. 2. 10. Juli. Bezalt Wolffen Fabricius Orglmacher von der Niderlendischen Orgl, so Herr Hanns Jacob Fugkher meinem genedigen Fürsten und Herren aus dem Niderlandt bringen lassen, von neuem widerumb ze stimmen und ze richten 200 fl. 3. Christiano Nieuvuardo, Niederländer, Altisten, Gnadengelt 6 fl. 6 β. 4. Ludwig Daser, Capellmaister, um allerlei Notturft für die niederländischen Knaben 14 fl. 3 β. 1 dl.

5. 1560. Bezalt dem Orlando für ainen Knaben so aufm Zingkhen-Plasen gelernt 30 fl.

Personal- und Besoldungs-Status der Hofkapelle Herzogs Albrechts V. vom Jahre 1558.

6. Ludwig Taser, Capellmaister ist bezahlt für Besoldung und Lieferung 150 fl. Mer für 12 Knaben, für ainen das Jar 25 fl. und für Holz gelt 12 fl. thut in allem 462 fl. 7. Andre Zanier 100 fl. 8. Peter Steidel 100 fl. 9. Anthoni Wennger 85 fl. 10. Lienhart Bueler 90 fl. 11. Lamprecht Bamhauer 50 fl. 12. Wolf Hag, Bassist 75 fl. 13. Sigmund Khrad, Knaben Preceptor 66 fl. 14. Heinrich Schwenninger 100 fl. 15. Hans Mayr 75 fl. 16. Wolf Taser 35 fl. 17. Wolf Höld 20 fl. 18. Caspar Khemnater (ist bezalt Quottember Reminiscere, Pfingsten und Michaelis jede 25 fl. thut mit sambt 30 fl. — so im unser genediger Fürst und Herr an fürgeliehenen 50 fl. nachgelassen) 105 fl.

19. Gallus Rueff 40 fl. 20. Hans Schechinger der Elter 170 fl. 21. Lienhart Reickhenstorffer 100 fl. 22. Franz Reiff 100 fl. 23. Caspar Khumer 100 fl. 24. Hans Widmann, Zinkhen-Blaser, 100 fl. 25. Hans Schweizer, Pusauner 100 fl. 26. Hans Schechinchinger der Jünger 132 fl. 27. Panthaleon Riemer 20 fl. 28. Jacob Khuelmair 135 fl. 29. Orlando de Lassus 200 fl. 30. Frantz Pressaner, Bassist 162 fl. 31. Frantz von Wickh 100 fl. 32. Valerianus de Aschpra 135 fl. 33. Christianus Nieuvuerdo (ist bezahlt Quottember Michaelis und Weihnachten) 50 fl. 34. Frantz Flori, Bassist, 162 fl. 35. Hanns Teufel 100 fl. 36. Gilles von Ellekham, Organist, 60 fl. 4 β 2 dl. 1 hl. 37. Niclas Busi, Altist, 100 fl. 38. Cornelius Burgo 135 fl. 39. Johan. Freithof (Quottember Michaeli und Weihnachten 35 fl. 40. Lienhart Chramer, Callcant 18 fl.

Personal- und Besoldungs-Status der Hofkapelle bei deren Reduction im Jahre 1592.

Mit der Clerisey, Musicis und Trumettern soll es also gehalten werden:

Clerisey

. . . .

Singer

41. Orlando für alles, dabei das Khlaidt, und was Ime sonst neulich daußen angeschafft, 800 fl.

Vier Passisten.

42. Hanns Vischer für alls und als 450 fl. 43. Jacomo (viell. Carlo) für Khlaidt und Solt 220 fl. 44. Christianus für alles 210 fl. 45. Jonas (viell. Bassanius) für alles 200 fl.

Vier Tenoristen.

46. Fossa mit dem Khlaidt und was angeschafft 500 fl. 47. Wolf Schonsleder für alles und das Khlaidt 335 fl. 48. Don Sebastian für Solt und Khlaidt 340 fl. 49. Ferdinand Lasso für alles, 240 fl.

Vier Altisten.

50. Horatio sambt dem Khlaidt 340 fl. 51. Hainrich für alles 340 fl. 52. Galeno für alles 305 fl (Ist hernach vermög einer Signatur so bey der Zalstuben mit 350 fl. angeschafft worden.)

53. Khlain Cäsparle für alles 200 fl.

Vier Discantisten.

Spänisch Münch für alles 200 fl. 54 Gabriel für alles 250 fl. 55. Peter Anthoni für alles sambt dem Tisch zu Hof 400 fl. 56. Julio Geigle (Giulio Gigli) für alles 400 fl.

Sechs Cantorei Knaben, für einen 40 fl. in die Cost, trifft: 240 fl. Jeder zway Sumer- und Winter-Khlaider zu 52 fl. thuet 312 fl.

Ir Preceptor für alles 300 fl.

Khumen weckh von der Cantorey nachfolgende sechs Singer, dabei erspart:

57. Georg Gäglmair 140 fl. 58. Sebastian Pica 220 fl. 59.* Joachim Freithof 120 fl. 60.* Caspar Pichler 90 fl. 61. Octavian 170 fl. 62. Hans Jele 170 fl. und 3 Cantorei Khnaben 276 fl., erspart 1186 fl. (* diesen Zwaien wirt müssen ein Provision geben werden.)

63. Rudolf, Organist, für alles 240 fl.

Kammermusici.

64. Anthoni Morari für alles 662 fl. 65. Horatio Sega für alles 300 fl. 66. Conradt Pichler für alles 200 fl.

Thrumetter und Instrumentisten.

67. Caspar Bindinello sambt dem angeschafften 350 fl. 68. Plaults 200 fl. 69. Pattort 200 fl. 70. Phileno 452 fl. 71. Hanns Hafs 200 fl. 72. Zacharias 200 fl. 73 Turner 200 fl. 74. Caspar Lederer 200 fl. 75. Hanns Geiger 200 fl. 76. Jacob von Burckhausen 200 fl. 77. Bernhard Sax 200 fl. 78. Alt Phileno 200 fl.

Drei Lern-Jungen 180 fl. Hofpauckher 200 fl. Khlaidung dieser 16 Personen 650 fl. Khumen weckh 6 Personen, erspart 650 fl.

Ein Verzeichniss der späteren Zeit, 1654—1787, giebt Fr. M. Rudhart, Gesch. der Oper am Hofe zu München. 1. Thl Freising 1865 Frz. Datterer. Beilage II. p. 185 u. f.

Sixt Dietrich in Wittenberg.

In den „Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensee's und seiner Umgebung“, (Lindau bei Stettner) befindet sich unter dem Titel: „Wittenberger Studenten aus dem Bodensee-Gebiet, 1502—1544“, ein Auszug aus dem von Förstemann herausgegebenen Album academiae Vitebergensis (Lipsiae 1841), und unter den aufgeführten Namen steht:

„1540. Sixtus Dietrich Musicus Constanciensis gratis. 21. Dec.“

Analog anderen Eintragungen ist zu gratis zu ergänzen: intitulatus est.

Was wird Sixt, der damals schon 45—50 Jahre alt gewesen sein

muss, nach Wittenberg getrieben haben? Vielleicht das Studium der „Musica speculativa", die er noch 1535 fest zu studiren sich vornahm? (Nach seinen Briefen an Amerbach wollte er dies zuerst bei Gryneus in Basel thun, später aber ist hievon keine Erwähnung mehr) *). Oder veranlasste ihn nur die Herausgabe seiner Werke diese Reise zu unternehmen, ohne dass er wirklich an der Universität den Studien oblag? In diesem Falle wäre seine Immatrikulation (gratis!) vielleicht eine Art Ehrenerweisung. Im Jahr 1541, also wahrscheinlich noch während seines Aufenthaltes in Wittenberg, erschien daselbst bekanntlich bei Georg Rhau sein Werk: Novum ac insigne opus musicum triginta sex Antiphonarum (quatuor vocum) dedicatum celeberrimae Ecclesiae ac Scholae Vitebergensi. (Siehe Publikation B.IV, in 8° p. 55.)

Ad. Frölich.

Giulio Abondante's Lautenbücher.

Vergeblich wird man obigen Namen in den biographischen Musiklexica suchen. Ich wurde erst durch Ambros Geschichte der Musik (III, 581) auf ihn aufmerksam und zwar bei einer Gelegenheit, wo der gelehrte und geistreiche Ambros**) seine Mitmenschen wieder recht irre führt und durch falsche Angaben ihnen Zeit und Geld raubt. Er schreibt nämlich: „Fünfstimmige Madrigale Leonhard Barré's druckte 1541 Hieronymus Scotto unter dem Titel ‚Le dotte et excellente (sic?) compositioni de madrigali a 5 voci da diversi perfettissimi musici fatte, cioè di Adriano Willar (sic?) et di Leonardo Barre (sic?) suo discipulo.' Auch in der 1541 gedruckten Sammlung Ant. Gardane's ‚Le dotte et eccellentissime (sic?) Compositioni di Verdelot a 5 voci et da diversi perfettissimi Musici fatte' enthält (sic?) Stücke unseres Meisters; 1548 arrangirte sie Giulio Abbondante genannt il Pestrino für die Laute, sie wurden in dieser Redaction bei Scotto gedruckt." Bei der Fertigstellung meiner Bibliographie der Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, die soeben die Presse verlässt, prüfte ich nochmals alle einschlägigen Werke und ich kann wohl sagen, dass mich obige Notiz viel Zeit gekostet hat, ehe ich das Wahre vom Irrthümlichen schied. Das erst genannte Werk erschien nämlich 1540 statt 1541, und das zweite von 1541 ist ein Nachdruck des Ersteren mit Ausnahme von zwei Gesängen. In beiden Drucken befinden sich nur 4 Madrigale Barre's (der sich auch Leonardus Barrae und Leonardo Barri in ein und demselben Werke zeichnet). Der nun folgende Satz im Ambros „1548 arrangirte sie Giulio Abbondante" (siehe oben) für Laute, kann doch nur so verstanden werden, dass Abondante die ganze Sammlung von

---

*) Siehe Monatsh. Jahrg. VII. p. 127, Absatz 2 und Seite 192.

**) Wir hoffen in einem der nächsten Hefte Näheres über Ambros' Leben mittheilen zu können.

1540 und 1541 für Laute arrangirte, denn die vier Madrigale von Barre geben doch keine Sammlung ab, dies ist aber nicht der Fall, und weder die eine noch die andere Auffassung kommt der Wirklichkeit nahe, denn Abondante entlehnte obiger Sammlung nur zwei Gesänge, nämlich die erste Nummer: Qual dolcezza giamai von „Adriano uilaert“ und Blatt 4 (die 4. Nr.): Se l'alto duol m'ancide von „M. Leonardo Barre“. Die Lautenbücher von Abondante befinden sich auf der k. k. Hofbibliothek in Wien und Herr Dr. Faust Pachler hatte die Güte auf meine Bitte eine genaue Beschreibung der drei dort befindlichen Bücher abzufassen, die ich hier meinem Versprechen gemäſs, was ich in meiner Bibliographie gebe, mittheile. Leider fehlt obiger Bibliothek Buch 3 und 4 und liegt zwischen der Herausgabe des ersten und letzten Bandes eine Zeit von netto 50 Jahren, so dass man nicht irre gehen wird, wenn man das letzte (fünfte) Buch einem anderen Abondante zuschreibt, der sich hier sowohl im Namen selbst von ersterem unterscheidet, denn er nennt sich Abundante, als auch seinem Namen noch den Zusatz beifügt „detto dal Pestrino“. Auch hierin ist Ambros nicht genau, denn im 2. Buche von 1548, worauf sich Ambros nur bezieht und den Titel als Anmerkung Seite 582 mittheilt, giebt sich Abondante weder auf dem Titel noch bei der Unterzeichnung der Dedication obigen Beinamen, auch schreibt er sich nirgends Abbondante wie Ambros sagt, sondern stets nur Abondante und später Abundante. Der Titel und Inhalt der drei Bücher lautet:

INTABOLATVRA | DI IVLIO ABONDANTE | SOPRA EL LAVTO DE OGNI SORTE DE BALLI | NOVAMENTE STAMPATI ET POSTI IN LVCE | LIBRO PRIMO | INTABOLATVRA (Druckerzeichen) DE LAVTO || IN VENETIA Apreſso di | Antonio Gardane. | MDXXXVI. | CON GRATIA ET PRIVILEGIO |

1 vol. in kl. quer 4°, sign. A—E je 4 Bll.; o. Dedic. „Tavola delli Balli Numero 32“ letzte Seite: Paſs' e mezo primo 1 (nämlich Nr.) | Venetiana gagliarda 2 | El traditor gagliarda 3 | La meza notte 4 | El ciel turchin 5 | L'herba fresca prima 6 | El pouerin 7 | Paſs'e mezo secondo 8 | La traditora 9 | El picardo gagliarda 10 | Paſs' e mezo terzo 11 | La pouerina 12 | La chara coſsa 13 | El dodesco gagliarda 14 | Bel fior gagliarda 15 | La fornerina gagliarda 16 | La inspirita gagl. 17 | La comadrina gagl. 18 | Zorzi gagl. 19 | Quadrelin gagl. 20 | La gasparina gagl. 21 | El burato gagl. 22 | La canella gagl. 23 | Cornetto gagl. 24 | Tute parti cor mio caro 25 | La ben contenta, Pauana 26 | L'herba freſca seconda 27 | La ferareſa 28 | Paſs' e mezo quarto 29 | Gagliarda del dito paſs' e mezo 30 | La diſperata 31 | Le forze di ercole Pauana 32 |

Das nun folgende Buch ist das von Ambros citirte:

INTABOLATVRA | DI LAVTTO LIBRO SECONDO. | Madrigali a cinque & a quattro. | Canzoni Franceſe a cinque & a quattro | Motteti a cinque & a quattro, | Recercari di fantaſia. | Napolitane a quattro |

Intabulati & accomodati per ſonar di Lautto per lo Excellentiſsimo M. | Iulio abondante. | Nouamente poſte in luce, & per | lui medemo(?) corretti. || In Venetia appreſſo Hieronimo Scotto. | M.D.XLVIII. |

1 vol. in kl. quer 4°, sign. + 1—4, A—G 1—4. Dedic. Al nobile et generoso S. Aleſſandro Ramuino... Gian Antonio Genoveſe etc. Vinegia alli XXV. di ſettembre, unterz. von Julio Abondante. Index fehlt. Inhalt nach der Reihe lautet: + ii Qual dolcezza giamai m. Adriano uilaert. | Amor che vedi ogni pensiero aperto m. cipriano rore. | A ii Sec. parte Ben ueggio di lontano. | La pastorella mia che m'inamora. Pre Nicola Vicentino | Se l'alto duol m'ancide; M. Leonardo Barre. | Nun folgen 11 Nrn. ohne Autor. E ii Cantantibus organis M. Cipriano Rorre. | Sec. parte biduanis ac triduanis. | Pater noster de M. Adriano. | Fantasia di Julio abondante. | Folgen nach 4 Fantasien von demselben und darauf 4 Gesänge o. Autoren, Bog. G 4 heiſst der letzte: Madonna io non so perche lo fai.

Das 3. und 4. Buch fehlt. Das 5. Buch trägt den Titel:

Il qvinto libro | de tabolatvra da livto | de M. Givlio Abvndante, | detto dal Pestrino | (bis hierher in Versalien.) Nella qual ſi contiene Fantaſie diuerſe, Paſs'e mezi & Padoane, | Nouamente Compoſte & date in luce. | Druckerzeichen. || In Venetia Appreſso Angelo Gardano. | M. D. LXXXVII. |

1 vol. in kl. quer 4°, sign. A—H je 4 Bll. Dedic. Il Signor Scipion Ziliolo Fù del Signor Alessandro. Unterzeichnet: Giulio Abundante detto dal Peſtrino. Index, am Ende, weist von 1—16 ebensoviel Fantasien auf, dann 3 Paſs' e mezi, 2 Gagliarden, 12 Padoanen und 1 Bergamasca, sämmtlich mit „Abundante detto dal Peſtrino" gez., auch nur mit „Giulio del Peſtrino."

Einzig bekanntes Exemplar besitzt die k. k. Hofbibliothek in Wien.

R. E.

Musiknoten auf Kupferstichen.

Von **Th. Böttcher**.

Die niederländische Malerschule hat uns eine Reihe von trefflichen Bildern hinterlassen, welche uns eine, wie es scheint, dem 16. Jahrh. ganz eigenthümliche Verbindung der beiden Künste, Musik und Malerei zur Anschauung bringen. So hat z. B. der Maler Marten de Vos, geboren zu Antwerpen im Jahr 1531 (1520, 1524), gestorben 1603 oder 1604, einer der fruchtbarsten Meister jener Schule, theils in Oel, theils in Kreidezeichnung eine Menge Allegorien, Altar- und Heiligenbilder geliefert, nach denen dann die Sadlers, Collaert, Goltzius und Andere, viele (wohl über 600) Kupferstiche verfertigt haben. Es scheint, dass sowohl bei Vos, wie auch noch bei einigen anderen nieder-

ländischen Malern jener Zeit, wo bekanntlich neben der Malerei auch die Musik auf sehr hoher Stufe stand, eine besondere Neigung vorhanden gewesen sei, einzelne ihrer Arbeiten durch Heranziehung der musikalischen Kunst zu verschönern, indem sie kleinere aber vollständig in Stimmen ausgeschriebene Gesänge von damals berühmten Komponisten mit der dargestellten Situation verflochten und in passender Weise auf den Bildern selbst anbrachten, was dann bei einigen Stechern jener Zeit, unter denen vorzugsweise Johann Sadler (od. Sadeler) zu nennen, solchen Anklang gefunden hat, dass sie solche zur Musik in Beziehung stehende Bilder durch den Stich vervielfältigten. Die Vorliebe einzelner Kupferstecher für solche Bilder geht zur Genüge aus der relativ großen Anzahl der Letzteren hervor. Ich bin nun zwar nicht im Stande, hierüber eine lange Liste mitzutheilen, — aber ich kann doch einige recht merkwürdige Stiche zur Illustration des Gesagten erwähnen, und möchte das musikgeschichtliche Interesse auf diese Blätter lenken, welche wegen ihrer Seltenheit sich der Aufmerksamkeit der meisten Musikfreunde bislang haben entziehen können.

Wie scharf und genau der Kupferstich die Musiknoten auf jenen Blättern wiedergiebt, wird man bemessen können, wenn ich bemerke, dass der Raum von etwa 40 Qu.-Centim. (c. 8 auf 5), also ungefähr der Flächenraum einer schwedischen Zündholzschachtel oder einer kleinen Tabacksdose vollständig genügt, ein Gesangstück von vielleicht 60 Noten pro Stimme in allen vier, resp. fünf Stimmen nebst Text, klar und deutlich dem Auge darzustellen. Es mag das wohl mit der kleinste Notendruck sein, den es giebt.

Es liegen nun vor mir:

1.) Sechs Musen, Titelblatt und Chorus Musarum, acht Octav-Blättchen (drei Blatt Musen fehlen leider). Hier musicirt Alles, jedes Blatt bringt eine Auswahl damaliger Instrumente, darunter Cello, Viola, Harfe, Flöte, Zinke, Laute; neben der Orgel steht ein Spinett, beide von nur zwei Octaven Umfang, die Tasten der Orgel sind doppelt so breit, wie die des Spinetts; Notenhefte liegen zum Musiciren auf der Orgel, andere auf dem Fußboden; auf mehreren Blättern befinden sich sauber gestochene Noten, Anfänge von vier- oder sechsstimm. Gesängen von Ad. Gumpelzhaimer auf Texte wie: Canite Musae Altissimo, Jubilate Deo, Laudate Deum in ſanct. ejus, Gloria in excelsis Deo, etc. Was das ganze kleine Kupferstichwerkchen (L. Kilian inv., M. Kilian sculp. et exc.) bedeutet, sagt das Titelblatt mit folgenden Worten:

MUSAE IX. | VIRO NOB. ET CL. | DN. PHILIP. HAINHOFERO | CIVI AUG. VIND. | ELEG. ET SUBTIL. ART. | AESTIM. ET PATR. EXIM. | DN. PLUR. COL | OFFIC. ET OBSERV. E. D D D. | A | WOLFGANGO KILIANO GLYPTE A. V. | A. V. P. CIƆIƆCXII. |

Ueber Hainhofer oder Haunhofer lese man Gerber im neuen Lex. —

Ausser der reichen Verzierung bringt das Titelblatt noch einen 6stimm. Canon von A. G. auf die Worte Laudate eum organis.

2.) Der König Salomo sitzt in einem Saale auf dem Thron, an der Decke des Saales steht „Canticum Canticorum", der König hat ein aufgeschlagenes Buch zu seinen Füssen, worauf fein gestochen der 4stimm. Gesang von Andr. Pevernage „Osculetur me" etc. zu lesen ist. Sieben Männer, theils singende Priester, theils Kriegsleute, schauen auf das Notenbuch und geben durch ihre Physiognomien und Erheben ihrer Hände der Bewunderung Ausdruck. Dies Blatt in quer 4° ist bezeichnet: Martin de Vos inventor, Sadeler excudit 1590. In Eitner's Verz. neuer Ausg. alter Musikwerke p. 159 lese ich, dass die Caecilia von Oberhoffer, Luxemburg II. Jahrg. 1863 No. 7, ein 9stimm. Gloria in excelsis Deo von Andr. Pevernage ebenfalls nach einem Sadler'schen Kupferstich mitgetheilt hat.

3.) David mit der Harfe in einem Saale singt und spielt den Lobgesang Psalm 118, ihn umgeben zahlreiche singende und andächtig zuhörende Personen, deren eine ein aufgeschlagenes Buch hält mit der vierstimm. Komposition: Laude pia dominum etc. von Andr. Pevernage. Das Blatt ist reich ausgestattet, nach einer Zeichnung von Jod. a Winghe von J. Sadeler in gross quer fol. in Kupfer gestochen, stammt aus derselben Zeit wie die oben beschriebenen Stiche, und ist auch bei Andresen, Handb. für Kupferst.- Sammler, 1873, unter No. 2 erwähnt.

4.) Maria mit dem Kinde und S. Anna, ein sehr hübsches Bild, von Andresen u. s. unter No. 6 erwähnt. In der Höhe ein musicirender Engelchor auf Wolken, einige Engel halten ein geöffnetes Buch mit dem fein eingestochenen 4stimm. Gesang: Ave gratia plena, von Corn. Verdonck. Das Blatt, M. de Vos pinx., ist von Joh. Sadler in folio a. 1584 zu Antwerpen gestochen, auch von einem unbekannten gleichzeitigen Künstler durch den Stich reproducirt worden. Der Gesang findet sich bereits in Toepler's Sammlung: Gesänge für den Männerchor etc. Bonn, 1857, unter No 42. nach dem Kupferstich abgedruckt.

5.) In der Nummer 5 dieses Jahrgangs der Monatshefte bemerkte ich bereits, dass sich an meinem Wohnorte das Original-Oelgemälde Martin de Vos' befindet, welches Gerber bei Verdonck (n. Lex.) beschreibt. Es zeigt die Madonna knieend und singend, zu beiden Seiten von ihr halten Engel zwei Tafeln mit dem noch erkennbaren 5stimm. Magnificat von Corn. Verdonck (vier ausgeschriebene Stimmen, beim Tenor steht: Canon in Diapasõ.) In luce editũ obsessa arctissime Antuerpia 1585. Der danach gefertigte Stich, J. Sadler sculp., liegt vor mir; seine Auffindung war eine ganz zufällige, nachdem mehrere Jahre hindurch alle Mühe des Nachsuchens vergeblich gewesen.

6.) König David, singend und Harfe spielend, ist von zwölf tanzenden Engeln umringt, über ihm in Wolken ein zahlreicher, musicirender

Engelchor, in dessen Mitte eine gekrönte Frauengestalt die Orgel spielt. Zwei Engel halten zwei sauber gravirte Notentafeln mit der vierstimm. Composition: Laudent Deum citharia, nach Psalm 148. von Orl. Lassus. Der Gesang ist nach Eitner's Verzeichniss etc. im „Magnum opus musicum“ von 1604 enthalten, aufserdem aber nach einem Kupferstich, ohne Zweifel dem hier beschriebenen, in Commer's Musica sacra IX, 51 aufgenommen. Das reiche Blatt ist voller Leben, voller Sang und Klang: Juvenes et Virgines, senes cum Junioribus laudent nomen Domini. — Sereniss. Bavar. Duc. Pictor Petrus Candidus Belg. pinxit. — J. et M. Sadeler sculps.

7.) Zum Beschluss gebe ich eine Illustration zur Legende der heil. Caecilia; diese sitzt mit über der Brust gekreuzten Armen in einem Zimmer, welches soeben Valerian betritt, und das über der Eingangsthür zur Lage der Sache einen Schild mit folgenden Worten enthält: Precatio D. Caeciliae | pro Virginitate con- | servanda orantis.| An einer Orgel, oder einem Positiv befinden sich die von der Legende erwähnten zwei Engel, von denen einer das Instrument spielt, während der andere dahinter das Amt eines Bälgetreters auszuüben scheint. Zwischen der Caecilia und den Engeln, in der Mitte des Blattes, trägt ein auf einem Piedestal zwischen seinen sechs Jungen sitzender Adler auf Hals und aufgespannten Flügeln das aufgeschlagene Notenbuch mit einem 5stimm. Gesange: „Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar“, für Cantus, Altus, Quintus, Tenor u. Bassus von D. Raymundi. Das Blatt, ebenfalls aus dem 16. Jahrh. stammend besagt: M. de Vos figuravit, Joan. Sadler sculp. et excud.

D. Raymundi ist ein ganz unbekannter Komponist, den ich mir hiermit den Freunden der Monatshefte vorzustellen erlaube. Es hat meinen schwachen Kräften leider nicht gelingen wollen, aufser obigem 5stimm. Gesange, den ich in der Beilage zur Kenntniss bringe, auch nur das Geringste zu erfahren. Möchte die kleine Komposition, welche sich ohne sonderliche Schwierigkeit in Partitur bringen lässt*) und sich ihrem Werthe nach den besseren Sachen der niederländischen Musiker anschliefst, durch diese erstmalige Wiedergabe für die Musikbibliographie erhalten bleiben.

Nach Vander Straeten (La Musique aux Pays-Bas II. 9) befand sich um 1611 neben dem Hofkapellmstr. Gery de Ghersem und Peter Philipps, Organist, auch ein Pedro Raymont, maître de la musique de la chambre in der Brüsseler Hofkapelle. Um nun etwaigen Conjecturen über D. Raymundi (das D steht sehr häufig für Dominus) einen Spielraum zu eröffnen, wollte ich diese Notiz nicht unerwähnt lassen; die Jahreszahl 1611 wäre nicht ungünstig.

*) Wir theilen den 5stim. Satz in der Beilage in Partitur mit und bemerken noch, dass sich sämmtliche vorkommenden Kreuze unter der Note in folgender Form × vorfinden. D. Red.

Hiernach endlich möchte ich noch die Mahnung an Musikfreunde ergehen lassen, auf Stiche wie die beschriebenen, möglichst steckbrieflich zu vigiliren, sie im Betretungsfalle festzunehmen, und dann auch bekannt zu machen. Solche Blätter sind noch manche vorhanden, zum Theil am Rande des Untergangs, welche wohl noch eine nähere Kenntniss verdienten, schon weil sie Musikwerke bringen, — wenn auch kleineren Umfangs, die wohl alle, und selbst auf Bibliotheken zu den Seltenheiten gehören. Man sichert wohl die Originalbilder durch sorgfältige Aufbewahrung vor dem Zahn der Zeit, allein die Oelfarbe kann dennoch auf jenen außerordentlich zart gemalten Stellen in den Contouren der Noten und Zeichen die ursprüngliche Schärfe nicht annährend so gut bewahren, wie der Kupferstich. Von diesen Kupferstichen wiederum habe ich die meisten in defectem Zustande angetroffen, und kann mir dies nur dadurch erklären, dass die Blätter, welche einen sonderlich hohen Kupferstichwerth im Sinne unsrer Händler und Sammler nicht repräsentiren, eine verhältnissmäßsig geringe Beachtung gefunden haben und in Sammlungen nicht conservirt worden sind; die armen Stiche irren und circuliren Jahrhunderte hindurch im großen Publikum umher, wo sie uns denn natürlich nur als die verwittertesten Ruinen vor Augen treten können, oder spurlos verschwinden. Mir ist ein Fall bekannt, wo so ein Stück Kupferstich mit Musiknoten als Haarwickler umkam, ganz so, wie einige Partituren Haydn's welche kaum niedergegeschrieben, von seiner Frau Xantippe zu Papilotten verbraucht wurden.

Mittheilungen.

* Frankfurter Concert-Chronik von 1713 — 1780. Zusammengestellt von Carl Israël. Frankfurt a. M. 1876. Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt a. M. Im Selbstverlage des Vereins. 4° 74 S. Ein für die Musikgeschichte sehr werthvolles, geschickt und fleißig bearbeitetes Quellenwerk, dem leider wieder der so nothwendige Index fehlt. Wann werden die deutschen Musikhistoriker einsehen, dass ein Geschichtswerk ohne Index nur zur Hälfte seinen Zweck erfüllt? Ist es Nachläfsigkeit, ist es Unkenntniss oder Mangel an Mitteln (das letztere ist kaum anzunehmen), dass gut die Hälfte unserer so reichen historischen Musikliteratur an diesem Mangel leidet. Es ist in diesen Blättern schon so oft darauf hingewiesen worden und doch scheint es, als wenn man tauben Ohren predigt. Das verliegende Quellenwerk zerfällt in zwei Abtheilungen. Die erste enthält die aus Mattheson's Ehrenpforte entlehnte Selbstbiographie Georg Philipp Telemann's nebst Briefen und bisher unveröffentlichten Aktenstücken, die Anstellung Telemann's in Frankfurt a. M. betreffend.

Ferner das Vorwort Dr. Joh. G. Pritius über T.'s Davidische Oratorien. Darauf ein Verzeichniss der Gründer und Erhalter des grofsen Collegii Musici in Fr. (1713—1718, S. 13). Biographische Notizen über einige frankfurter Musikfreunde (Bartels und von Uffenbach). Hieran schliefst sich die 2. Abtheilung, welche die chronologisch geordnete „Concert-Chronik" von 1723—1780 enthält und aus den noch vorhandenen Concert-Anzeigen und Programmen der frankfurter Musik-Aufführungen besteht. Eine interessante Sammlung und als Quellenwerk ganz vortrefflich, was aber erst benutzbar wird, wenn man sich eigenhändig einen Index dazu anlegt. Das Leben und Treiben der damaligen Zeit tritt hier in seiner vollen Ursprünglichkeit vor uns und die Zeit der Marktschreier, Quacksalber und Wunderdoctoren übt ihren Einfluss bis auf die Kunst aus. So lautet ein Programm vom 20. Juni 1727: „Denen Music-Verständigen und resp. Hochzuehrenden Gönner und Gönnerinnen derselben, wie nicht minder allen denen Jenigen, welche an aufserordentlichen und vortrefflichen Sachen ein Belieben und Gefallen tragen: wird hiermit kund und wissend gemacht, was maſsen der berühmte aufswärtige Virtuosus entschlossen, ein Wunderwürdiges Concert anzustellen, gestalten Er auff eine nie erhörte und den Menschlichen Begriff übersteigende Art auff 2 Waldhörnern mit ordinairen Mundstücken Prim & Secund, oder hoch und niedrig zugleich blasen, und das, was zwo Persohnen sonst gewöhnlich verrichten müssen, Er allein prästiren wird, und zwar so vollkommen, dass die schwersten Sprünge, Lauff-Werck, Chasses, Solo allein, Ouverturen, Concerten und Partien, gantz ungezwungen und sonder Beschwerde angebracht, wird hören lassen. Uebrigens wird mit viel und mancherley Veränderung- und Abwechselungen obengeregt Musicalisches Concert also begleitet werden, dass es die Hochgeneigten Freunde und Freundinnen in so grofse Verwunderung als auch Vergnüglichkeit setzen wird. Der Anfang dieses Musikalischen Concerts wird seyn nächstkommenden Freitag als den 28. dieses lauffenden Monaths Junii, und zwar in Herrn Scherffen, Traiteurs Behausung, Nachmittags um 5 Uhr, nächst der Kaiserlichen Post auf dem Liebfrauen-Berg gelegen, allwo bey Eingang jede Person sich nicht wird missfallen, sondern gefallen lassen, einen halben Gulden zu erlegen.

* Caecilien-Kalender für das Jahr 1877. Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule von Fr. X. Haberl, Domkapellmeister in Regensburg. 2. Jahrg. Regensburg bei Fr. Pustet. gr. 8°. Preis 1 Mk. 50 Pf. Bewundernswerth ist die Ausdauer und Beharrlichkeit mit welcher der Verfasser die Idee der Gründung einer kirchlichen Musikschule verfolgt, und wer dieses uneigennützige Unternehmen nicht durch Anschaffung obigen Kalenders unterstützen will, der schicke mit Postkarte an obigen Herrn 10 Mk. und erwerbe sich ein Loos, welches nicht nur zinsfähig ist, sondern auch nach einer Reihe von Jahren wieder zurückgezahlt

wird. Der Kalender enthält Vielerlei und ist darauf berechnet, dass Jeder befriedigt wird Aufser der technischen Abtheilung, bei der wir aber den Sonnen-Auf- und Untergang vermissen, bringt er eine grofse Anzahl Holzschnitte älterer Bilder und Portrait's von berühmten musikalischen Persönlichkeiten. Den 129. Psalm zu 4 Stimmen von Proske. Die Biographieen von Proske (G. Jakob) und E. de Coussemaker (R. Schlecht). Abhandlung über die Verehrung und Verherrlichung der h. Caecilia. Die Krankheiten des Kehlkopfes (Dr. Schleglmann). Eine Erzählung aus dem Leben Boieldieu's. Vereinfachung des Notensystems für kirchlichen Figuralgesang (A. Bruns). Den Schluss bildet ein „Durcheinander“, über Caecilienvereine und Münz-Tabellen. Ein Inhaltsverzeichniss wäre eine angenehme Zugabe.

* Antiquarisches Bücherlager von Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 474: Musikwissenschaft und Musikalien, 2017 Nrn. enthaltend. Endlich hat sich auch hier das Princip Bahn gebrochen: der alphabetischen Ordnung gerecht zu werden und die Theilung in Fächer abzuschaffen. Wir verzeichnen diesen Fortschritt mit Freuden und sprechen der Antiquariatshandlung unseren Dank dafür aus. Es wird freilich manchen alten Büchersammler geben, der die alte Anordnung nur ungern vermisst und der gewöhnt ist sein Fach aufzusuchen, die Einkäufe sich anzustreichen und damit basta. Er wird aber auch zugestehen müssen, dass ihm manches Werk entgangen ist, was in einem anderen Fache eingestellt war und theils zu diesem, theils zu jenem gehörte, so dass die Einordnung ganz von der Auffassung des Katalogisirenden abhing. Nicht nur dieser Willkür wird durch die alphabetische Ordnung ein Riegel vorgeschoben, sondern die Uebersichtlichkeit ist nur so allein erreichbar. Der vorliegende Katalog scheint reicher als je zu sein und manches Werk überrascht uns, was sich nie in Katalogen vorgefunden hat.

* Verzeichniss von theoretischen und praktischen Musikwerken aus dem Nachlasse des Prof. Merkel in Leipzig u. A. von List & Francke in Leipzig. Katalog Nr. 107. 2156 Nrn. Wir können hier am besten praktisch beobachten, wie werthlos die Eintheilung der Musik in Fächer bei Antiquarkatalogen ist. Der vorliegende Katalog weist 14 Abtheilungen auf, die aber in keiner Weise genügen und das Aufsuchen und Nachschlagen eher erschweren als erleichtern. Theoretische Werke über Musik aus alter und neuer Zeit ist die 1. Abtheilung überschrieben, doch wer glaubt wohl hierunter auch Ambros' bunte Blätter zu finden, oder die Biographie Seb. Bach's von Bitter? u. a. mehr. Ebenso ergeht es der nächsten Abtheilung: Alte praktische Vocal- und Instrumental-Kirchenmusik etc., unter der sich das Choralbuch von Lohmeyer 1861, Choral-Melodien von Tilike 1871 u. a. moderne Werke finden. Wo hört überhaupt die alte Vocalmusik auf? Bei dem Einen mit dem Ende des 16. Jahrh. und bei List und Francke scheint jeder Choral zur alten

Vocalmusik zu gehören. Doch noch besser, Kiel's Requiem gehört auch zur alten Vocalmusik, Kiel! ist das ein Compliment oder eine Zurücksetzung? Löwe, Siebenschläfer! darauf Misse von Brumel 1503. Ist das nicht der beste Carnevals-Scherz? Für Seb. Bach, Beethoven. Händel, Haydn und Mozart ist eine besondere Abtheilung hergestellt und gehörten doch die Briefsammlungen und Biographieen oben genannter Meister auch hierher, doch die befinden sich wieder unter den theoretischen Werken. Diese kleine Blumenlese wird wohl hinreichen das Ungenügende und geradezu Widersinnige zu beweisen, wenn in Musikkatalogen eine Einordnung nach Abtheilungen gewählt wird. Die literarischen Werke von den praktischen zu trennen, oder die Druckwerke von den Manuscripten, wenn überhaupt ein Katalog wissenschaftlich angelegt ist, dagegen ließe sich nichts einwenden, doch so ein Sammelsurium wie obiger Katalog bietet, ist geradezu lächerlich, und man nehme doch die alphabetische Ordnung nach den Autoren, wie es Hofmeister und neuerdings Kirchhoff und Wigand eingeführt haben.

* Wieder ist eine Sammlung Briefe von Hauptmann im Verlage von Breitkopf & Haertel erschienen, die Ferdinand Hiller gesammelt hat und an Spohr, Böhme, Kade u. a. gerichtet sind. Sie bieten abermals so viel Interessantes dar, dass sie nicht genug zu empfehlen sind. Besonders die Briefe an Spohr geben uns Hauptmann in seiner vollen Lebensfrische und geistreichen Gedankenfülle.

* Fehlerverbesserungen. In Nr. 9, Seite 111, Zeile 1 von unten lies „Lesarten“ statt „Bedenken“, und Zeile 8 von unten „Letzteres“ statt „Letztere“.

* Die nächste Versammlung findet am 16. October, Abends 8 Uhr, in dem bekannten Lokale (vide p. 48) statt. Vorlagen: Rechnungslegung über die Monatshefte pro 1875.

Hierzu 2 Beilagen, 1. Fiat cor meum, 5 voc. von Raymundi. 2. Fortsetzung zum deutschen Liede, Seite 65—72.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

h) Praecatio D. Caeciliae.

(Pro virginitate con-(servanda orantis)

D. Raymundi.

Fi-at cor meum, cor meum et corpus meum.

Fiat etc. et cor — pus meum et corpus

Fiat etc. et cor — — — pus meum et

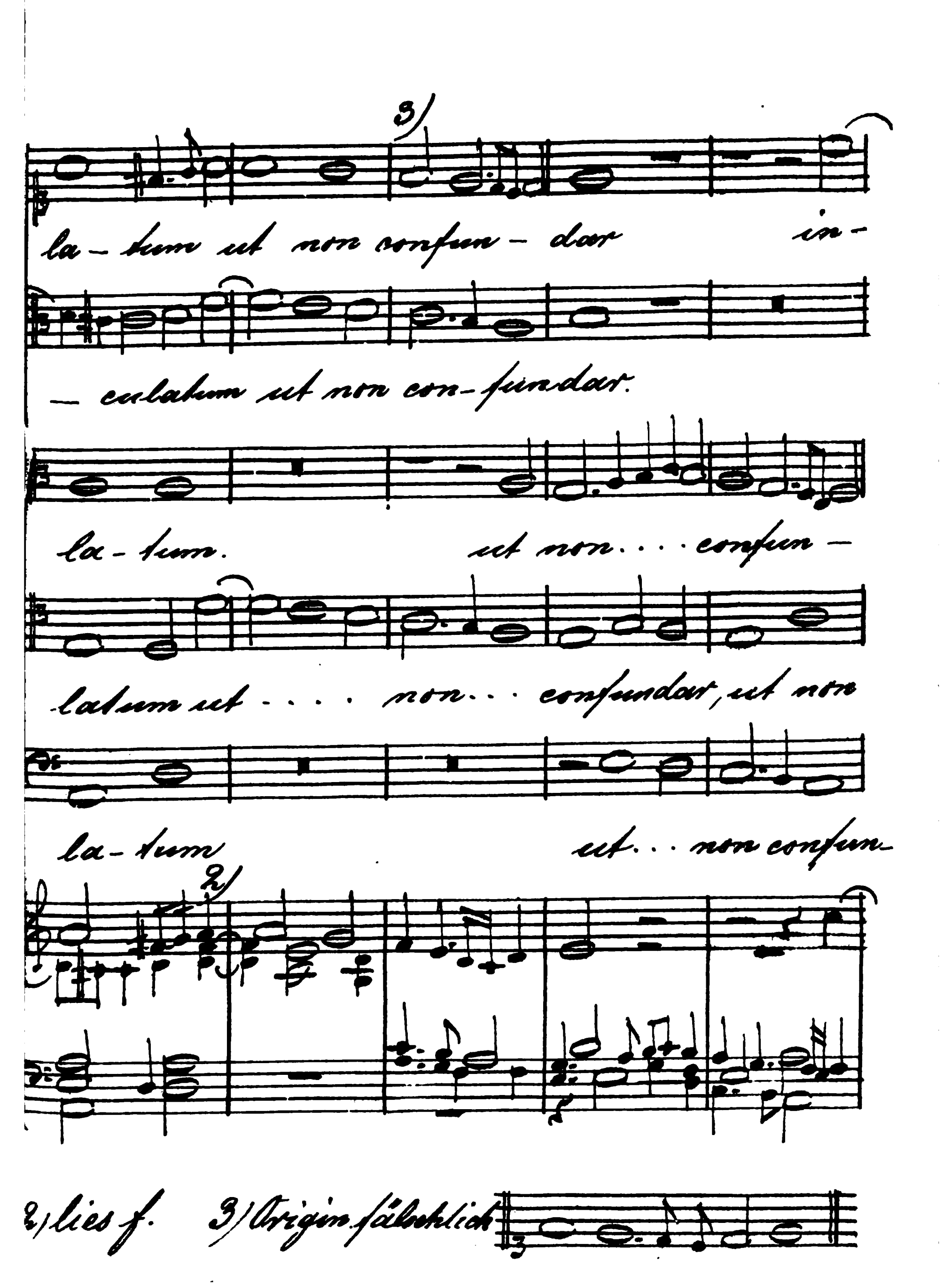
Fiat etc. et corpus

Fiat etc.

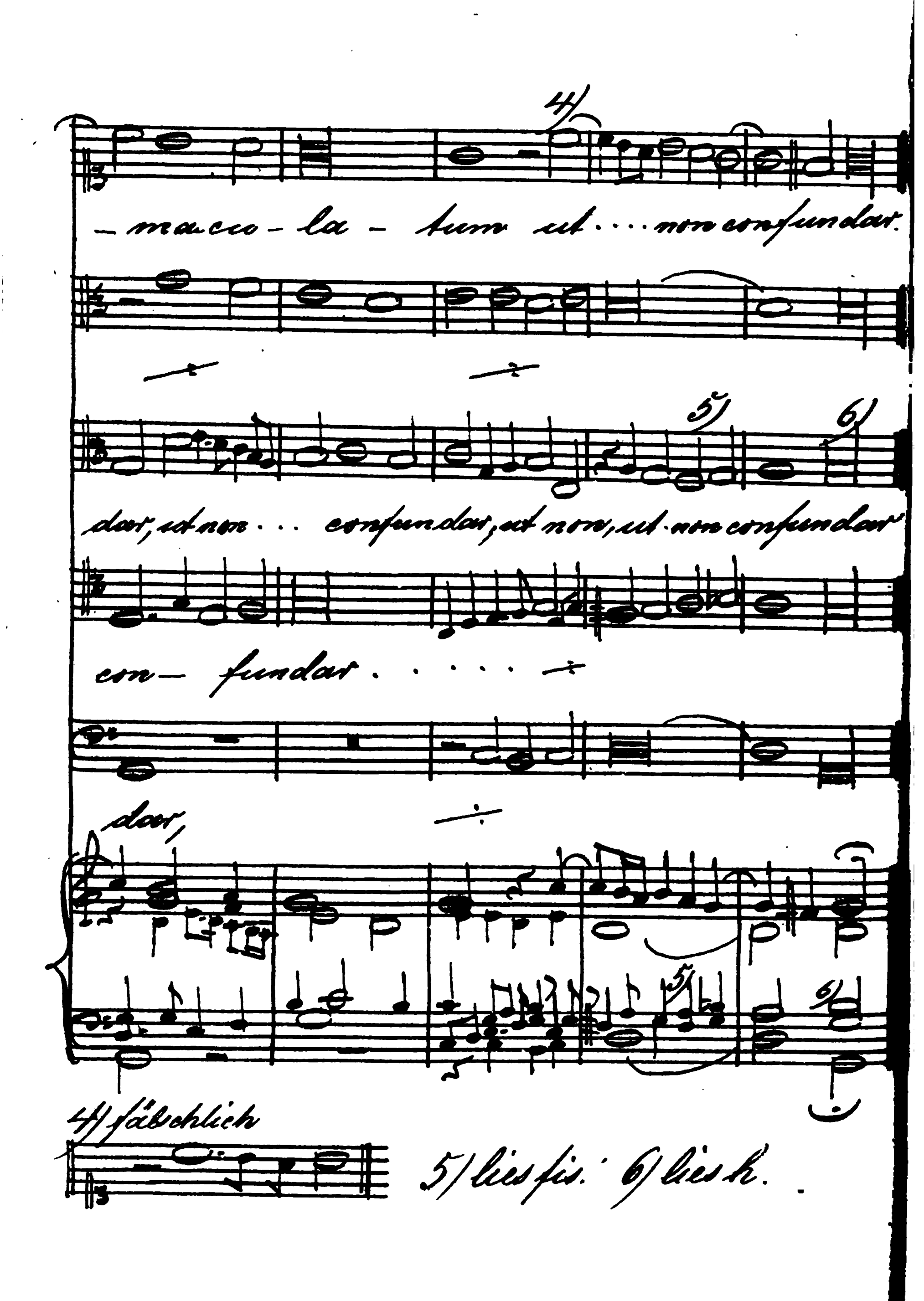
Klavierauszug. 1)

1) lies h.


fiat cor meum et corpus meum immacu
meum
im - - - - ma
corpus
im - macu
meum
immacu
immacu-



2) lies f. 3) Origin. fälschlich


4)
— macu — la — tum ut . . . non confundar.
5) 6)
dar, ut non . . . confundar, ut non, ut non confundar
con — fundar . . . .
dar,
5
6
4) fälschlich
5) lies fis. 6) lies h.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VIII. Jahrgang.
1876.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition von Leo Liepmannssohn, Buchhandl. und Antiquariat in Berlin W. Markgrafenstrasse 52. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 11.

Thomas Stoltzer's

Psalm: Noli aemulari, 6 vocum.

Ein kunstgeschichtlicher Beitrag von **O. Kade.**

Das Heft No. 6 vom Jahrgang 1876 der Monatshefte bringt auf Seite 76 von dem deutschen Tonsetzer Thomas Stoltzer einen Brief, der für die Kunstgeschichte von besonderem Interesse ist, und daher eine nähere Beleuchtung wohl verdienen möchte. In diesem Briefe, der an den Markgrafen Albrecht von Preufsen gerichtet und vom 23. Februar 1526 datirt ist, macht Stoltzer zwei Kompositionen von sich namhaft, die er dem Markgrafen zum Geschenk gemacht und zugeschickt habe. Darunter gehört an erster Stelle der Psalm: Noli Emulari (id est: aemulari) „durch Luthern verteutscht" und dann zweitens der lateinische Psalm: Exaltabo te. Was zunächst diese letztere Komposition anlangt, so vermag ich eine Auskunft über dieselbe nicht zu geben und auch Ambros, der dieses Tonsetzers Werke ziemlich ausführlich angiebt (siehe dessen Geschichte der Musik, Tom. III. S. 372) erwähnt diesen Psalm nicht. Auch die neunzehn Sammlungen aus der Zeit von 1536 — 1564, in denen geistliche wie weltliche Kompositionen, lateinische wie deutsche Stücke von Thomas Stoltzer enthalten sind, haben uns diese Arbeit gleichfalls nicht überliefert. Ebenso besitzen auch die Dresdner Musikmanuscripte, die doch von Thomas Stoltzer sehr viele meist ganz unbekannte Sachen enthalten, diesen Psalm nicht. Vielleicht dass er sich noch in irgend einer öffentlichen Sammlung Königsbergs wiederfindet, wohin Stoltzer ihn damals sendete.

Desto glücklicher bin ich mit der an erster Stelle genannten Komposition mit dem Psalme: „Noli aemulari" gewesen, die sich in einer der

kostbaren Manuscriptsammlung der Königl. Bibliothek zu Dresden vorfand, aus welcher ich vor Jahren schon eine Partitur dieses Werkes anfertigte, welche gegenwärtigem Aufsatze zur Unterlage gedient hat. Es dürfte vielleicht nicht uninteressant sein, eine kurze Beschreibung von einer Arbeit Stoltzer's hier zu geben, die der Autor seinem fürstlichen Gönner und Kunstfreunde zum Geschenke anzubieten und zuzusenden nicht für unwerth hielt.

Es ist eine im grofsen Style und Mafsstabe ausgeführte Komposition, sowohl was die Anlage, als was die Ausarbeitung betrifft. Schon früher habe ich auf die Bedeutung dieses höchst werthvollen Werkes einmal flüchtig hingewiesen (siehe Luthercodex 1871 Seite 160) und dasselbe nicht treffender vergleichen können, als mit einem grofsen Altargemälde von mehreren Abtheilungen, Seitentheilen und Rückwandgemälden, wie wir deren so viele in höchster Vollendung aus allen ältern Kunstschulen besitzen. Damals waren mir jedoch die nähern Umstände der Komposition noch nicht bekannt, die auf *Zeit*, *Entstehung*, *Ausarbeitung* und *Art* der *Ausführung* derselben ein so interessantes Licht werfen.

Vor Allem ist in Bezug auf die Entstehungszeit der vorliegenden Komposition zu bemerken, dass diese Arbeit die einzige dieses Meisters bis jetzt ist, bei welcher die Zeit der Vollendung, nämlich das Jahr 1526, mit evidenter Gewissheit nachgewiesen werden kann. Das ist insofern von Interesse, als alle andern gedruckten Stücke dieses Tonsetzers, — die handschriftlichen entziehen sich selbstverständlich jeder Kontrole — weit später erst in Druckwerken vorkommen. Denn diese letzteren erscheinen erst im Jahre 1536, wo die 65 Liedlein (Argentorati, Pet. Schoeffer et Math. Apiarius, sine anno) zuerst drei deutsche weltliche Lieder von Stoltzer bringen. Von da an bis zum Jahre 1564 erscheint Stoltzer in verschiedenen Sammlungen, in einzelnen sogar sehr reich vertreten, von wo an sein Name wiederum gänzlich verschwindet. (Siehe Bibliographie der Sammelwerke von Eitner p. 866). Damit ist aber nicht gesagt, dass die vorliegende Arbeit auch überhaupt die *erste* Arbeit Stoltzer's ist, was ich aus verschiedenen Gründen, inneren wie äufseren, verneinen möchte. Im Gegentheil, es entsteht sehr die Frage, ob namentlich die lateinischen Motetten nicht *vor* dieser deutschen Komposition gearbeitet sein dürften. Es bliebe dabei nur der eine Umstand etwas auffällig, wie spät im Ganzen genommen Stoltzer's Arbeiten den Weg in die Oeffentlichkeit fanden. Denn zwischen der gegenwärtigen Komposition vom Jahre 1526 und den weltlichen Liedern in 65 deutschen Liedern liegt ein Zwischenraum von 10 Jahren. Ob dies Verhältniss nur für den speciellen Fall auf Stoltzer allein Anwendung findet, oder für die ganze Zeit charakteristisch ist, muss ich dahingestellt sein lassen!

Stoltzer hat seiner Komposition den Psalm: Noli aemulari in malignantibus: neque zelaveris facientes iniquitatem etc. zu Grunde gelegt.

Er ist der Vulgata nach der 36. Psalm, der in der Lutherschen Uebersetzung der 37. geworden ist und mit den Worten beginnt: Erzürn dich nicht über die Bösen und sei nicht neidisch über die Uebelthäter.“ Der Psalm gehört unter die acht gröfsten und umfangreichsten Psalme, die es überhaupt giebt und an 40 und mehr Verse hat. Schon hieraus lässt sich einigermafsen auf den Umfang und die Gröfse der Komposition ein Schluss ziehen.

Stoltzer sagt ferner in seinem Briefe, dass seine „allergnädigste Frau diesen durch Luther verdeutschten Psalm ihm zu Komponiren“ aufgetragen habe. Unter Betrachtung aller Umstände kann hier Niemand anders gemeint sein, als jene unglückliche Königin Maria, Schwester Kaiser Karl V., die 1521 in dem jugendlichen Alter von 16 Jahren Gemahlin Königs Ludwig II. von Ungarn geworden war. Es ist dieselbe Fürstin, die nur wenige Monate nach jenem Briefe Stoltzer's ihren königlichen Gemahl in der Schlacht bei Mohács am 29. August 1526*) verlor, und später von ihrem Bruder zur Regentin und Statthalterin in den Niederlanden (von 1536—1555) ernannt wurde. Es ist bekannt, dass diese Königin den Reformationsbestrebungen anfänglich nicht abhold war, dass namentlich der Psalter bei ihr in hohem Ansehen stand. Georg Spalatin, der Chronist, theilt uns in seinen „Nachrichten von dem, was sich auf dem Reichstage zu Augsburg 1530 zugetragen“ folgende Notiz unter andern über diese Fürstin mit. „Der Königin Maria Prediger (— so lässt er sich daselbst vernehmen —) sagt ihr viel gutes nach, sonderlich dass sie des Lateins wol bericht sei und stetiges eine Lateinische Bieblien mit und bei ihr habe, auch auf der Jagd; und wenn ein Prediger die Schrift nicht anziehe, so sähe sie darnach und rede darum. Sie höre auch den Schreier und Barfüfser Medardus, des Königs Prediger, nicht; sie müsse es denn thun“. Unter solchen Umständen darf es nicht Wunder nehmen, wenn die ersten Uebersetzungen der Psalme von Luther der fürstlichen Frau schon früh in die Hände fielen. Der erste Psalm der von Luther in deutscher Uebersetzung oder „Auslegung“ wie er es selbst nennt, mit einem Vorworte von Georg Spalatin 1518 erschien, war der 109. Psalm.**) Ihm folgte drei Jahre später 1521 unser 37. Psalm: Noli aemulari unter dem Titel: „Auslegung des 37. Psalmes Davids eines christlichen Menschen zu lehren und trösten wider die Meuterey derer bösen und freveln Gleifsner, anno 1521“. Er war „dem armen Häufflein Christi zu Wittenberg“ gewidmet und mit D. M. Luther,

*) Bei dieser Gelegenheit kann ich eine Frage nicht unterdrücken. Wie kommt es, dass Fétis (siehe unter Artikel Stoltzer) gerade diesen Unglückstag, den 29. August 1526, an welchem König Ludwig II. von Ungarn Reich und Leben verlor, auch als den Todestag unsers Komponisten angiebt? Ist das Zufall oder eigenmächtige Annahme von Fétis? War Stoltzer vielleicht mit in dem Gefolge des Königs und fand er wirklich in dieser mörderischen Schlacht seinen Tod?

**) Siehe die grofse Leipziger Ausgabe von Luthers Schriften vom Jahre 1730 in Folio.

Ecclesiastes unterzeichnet. In dem Vorworte zu diesem Psalme lässt Luther sich über die Gründe, welche ihn zu der Uebersetzung dieses Psalmes bestimmt hätten unter andern wie folgt aus: „Aber dieweil ich nicht der Mann bin der wie St. Paulus aus eigenem Geistes Reichthum könnte schreiben und trösten, habe ich mir fürgenommen die Schrift die voller Trostes ist, wie St. Paulus saget (Römer 15. v. 4.) nämlich den 37. Psalm zu verdeutschen und mit kurzen Glossen euch zuzusenden, welcher meines Dünkens fast eben zu dieser Sache sich reimet, denn er zumal lieblich und mütterlich schweiget und stillet der Bewegung des Zornes wider die Lästerer und muthwilligen Frevler". Und als nun im Jahre 1526 die schwer geprüfte Fürstin Wittwe geworden war, weiſs Luther ihr keinen bessern Trostbrief zu senden, als die Auslegung von vier Psalmen, an deren Spitze abermals unser 37. Psalm: „Erzürne dich nicht über die Bösen" steht, dem er noch die Uebersetzung von dem 62., 94. und 109. Psalme zugefügt hat. Er schickt dieser Sendung eine Widmung voraus, welche uns die Bedeutung dieses Psalmes wie die gemüthvolle Theilnahme des Reformators an dem Unglücke dieser Fürstin klar vor Augen legt. „Ich hatte mir vorgenommen — so spricht er sich an einer Stelle in derselben aus — durch frommer Leute Angaben, E. K. M. diese vier Psalme zuzuschreiben, zur Vermehrung, dass E. K. M. sollte frisch und frölich erhalten, das heilige Wort Gottes in Hungarlande zu fördern, weil mir die gute Mähr zukam, dass E. K. M. dem Evangelio geneigt wäre, und durch die gottlosen Bischöfe, welche in Hungarnlande mächtig und fast das Meiste drin haben sollen, sehr verhindert und abgewendet würde." Und an einer andern Stelle dieser Widmung fährt er fort: „Wie dem allen, weil St. Paulus schreibet (Röm. 15, v. 4.) dass die heilige Schrift sei eine tröstliche Schrift und Lehre aus Geduld, so habe ich dennoch fortgefahren und dieselben Psalmen lassen ausgehen, E. K. M. zu trösten in diesem groſsen plötzlichen Unglücke und Elend, damit der allmächtige Gott E. K. M. dieser Zeit heimsucht, nicht aus Zorn oder Ungnade, als wir billich hoffen sollen; sondern zu züchtigen und zu versuchen, auf dass E. K. M. lerne trauen allein auf den rechten Vater, der im Himmel ist. Denn wiewohl es Ew. K. M. ein bittrer schwerer Tod ist, und billich sein soll, so frühe eine Wittwe und des lieben Gemahles beraubt zu werden, so wird doch wiederum die Schrift, sonderlich die Psalmen, E. K. M. dargegen viel guten Trostes geben, und den leiblichen Vater und Sohn gar reichlich zeigen, darinnen das gewisse und ewige Leben verborgen ist." etc. Zu Wittemberg am ersten des Wintermonats Anno M. D. XXVI. (Siehe: die groſse Leipziger Ausgabe von Luther's Schriften 1730, Tom. V. S. 609.)

Dass die fürstliche Frau ihrer Vorliebe für den Psalmengesang auch in ihrer späteren Stellung als Statthalterin in den Niederlanden nicht völlig untreu ward, obgleich der historische Bericht Aurifaber's „über das,

was sich mit Luthero und seiner Lehre 1531 zugetragen", behauptet, dass „sie in den Niederlanden wieder Papistisch geworden sei", dafür giebt die niederländische Psalmübersetzung, die bei Simon Cock in Antwerpen im Jahre 1540 unter dem Titel: Souterliedekens erschien, den deutlichsten Beleg. Denn letztere war mit einem besondern Privilegium dieser Fürstin und Regentin vom 15. September 1539 ausgestattet. Ob ihr die Autorschaft jenes berühmten Liedes: „Mag ich Unglück nit widerstan" welches in den Anfangsbuchstaben seiner drei Strophen ihren Namen: MARIA, wiedergiebt, zu welchem Gesange Ludwig Senfl — wie Georg Forster in seiner Sammlung von 1539 berichtet — „auch den Ton vor jahren etwan gemacht hat", zugewiesen werden muss, ist noch nicht völlig ausgemacht, obgleich allgemein angenommen.

Aber die Tradition selbst zeugt schon für die Theilnahme und Achtung, welche die protestantische Bevölkerung dieser unglücklichen Fürstin entgegentrug, deren freimüthige Gesinnung in stetem Kampfe mit den Lebensverhältnissen stand. Dass letztere endlich den Sieg davon trugen, dass die edle Frau gebeugt von der Schwere der Last in Cicales in Spanien am 18. Oktober 1558 denselben schliefslich erlag, — dies nur beiläufig.

Bei der Bedeutung nun, welche Luther, wie wir gesehen haben, eben jenem 37. Psalme sowohl für die Reformationsentwickelung im Allgemeinen, als auch für die speciellen Verhältnisse der genannten Fürstin beilegte, lag es nahe, diesen Text auch in einer musikalischen Bearbeitung künstlerisch verwerthet zu sehen. Da nun die Veröffentlichung des Psalmes mit der Heirath und Selbstständigkeit der genannten Fürstin in ein und dasselbe Jahr 1521 fiel, so werden wir bei der Annahme wohl nicht sehr fehl greifen, das der Auftrag der Fürstin an ihren Kapellmeister oder wie ihn Melchior Adami nennt: puerorum symphoniacorum et artes discentium praeceptor — Kapellknabeninstruktor —, einer ihrer ersten selbstständigen Beweise für die Reformation war. Unter diesen Umständen wird es uns klar werden, dass Thomas Stoltzer bei einem Auftrage von solcher Bedeutung und Wichtigkeit alle Mittel der Kunst in sorgfältigster Weise überschlagen musste, um der Anforderung seiner „allergnädigsten Frau" wie er sie im Briefe nennt, so weit es seine Kräfte zuliefsen, entsprechen zu können. Wie er dabei verfuhr, wie er die sich darbietenden Schwierigkeiten ganz besonderer Art überwand, welche Mittel und Wege er einschlug, um zu seinem Zwecke zu kommen, wird sich bei näherer Betrachtung der Komposition selbst ergeben.

Was zuvörderst die Uebersetzung Luther's anlangt, so unterscheidet sich die spätere biblische in nicht wenig Punkten wesentlich zum Vortheil vor der hier vorliegenden Lesart Stoltzer's. Es dürfte vielleicht nicht ganz ohne Interesse sein, die auffallendsten Abweichungen, die sich insgesammt wohl als Verbesserungen ergeben, hier in der Kürze gegenüberzustellen.

So liest unter andern Stoltzer:

Vers 3: und nähre dich im glauben, statt: nähre dich redlich.
Vers 6: deine Rechte wie den Mittag, statt: dein Recht wie den Mittag.
Vers 7: halt dem Herrn stille und lass ihn mit dir machen, statt: Sei stille dem Herrn und warte auf ihn.
Vers 10: so wirstu auf seine städte achten und er wird nit dasein, statt: und wenn du nach seiner stätte sehen wirst, wird er weg sein.
Vers 11: in groſsem fried, statt: in groſsem frieden.
Vers 14: und schlachten, die so aufrichtig gehn im wege, statt: und schlachten die Frommen.
Vers 16: Es ist besser, das wenige des gerechten, denn das groſse gut, statt: Das Wenige, das ein Gerechter hat, ist besser, denn das groſse Gut vieler Gottlosen.
Vers 17: enthelt die gerechten, statt: erhält die Gerechten.
Vers 18: und ihr Erbe, statt: und ihr Gut.
Vers 20: werden sie doch alle werden, wie der Rauch alle wirdt, statt: werden sie doch vergehen, wie der Rauch vergeht.
Vers 23: werden des Manes Gange gefordert, statt: wird solchen Mannes Gang gefordert.
Vers 24: enthelt ihn bei seiner Handt, statt: erhält ihn bei seiner Hand.
Vers 26: Täglich ist er barmherzig, statt: Er ist allzeit barmherzig.
Vers 30: geht mit der weisheit vmb, statt: redet die wahrheit.
Vers 32: Der Gottlose siehet, statt: lauert.
Vers 34: Bewahre seine weg, statt: halte seinen weg.
Vers 34: wenn die Gottlosen werden ausgerottet wirst du sehen, statt: du wirst es sehen, dass die Gottlosen ausgerottet werden.
Vers 35: Ich sah einen Gottlosen mechtig und eingewurzelt wie ein grünender Lorbeerbaum, statt: Ich habe gesehen einen Gottlosen, der war trotzig und breitete sich aus, und grünete wie ein Lorbeerbaum.
Vers 37: Bewahre die Frömmigkeit und schaw, was aufrichtig ist, denn zuletzt wird derselbige friedt haben, statt: Bleibe fromm und halte dich recht, denn solchen wird es zuletzt wohl gehen.
Vers 39: Das Heyl aber der Gerechten ist von dem Herrn, der ist ihre stercke, statt: Aber der Herr hilft dem Gerechten, der ist ihre Stärke.
Diese letzte Stelle zeigt recht deutlich, wie Luther anfänglich die Vulgata seiner Psalmenübersetzung zu Grunde gelegt hat, denn sie ist eine wörtliche Uebertragung des lateinischen Textes, der wie folgt lautet: Salus autem justorum a Domino et protector eorum est in tempore tribulationis.

Was nun den Bau und die Anlage der ganzen Komposition anlangt, so zerfällt dieselbe zunächst in sieben groſse Abtheilungen, die zu 3

bis 6, respective 7 Stimmen gesetzt sind. Diese vertheilen sich auf die einzelnen Psalmenstrophen wie folgt:

Pars	I.	Vers	1—6	6 vocum:	Disc. Alt. Tenor I. u. II. Bass I. u. II.
Pars	II.	„	7—11	6 vocum,	do.
Pars	III.	„	12—17	3 „	Cantus, Altus, Bassus.
Pars	IV.	„	18—24	3 „	Tenor I. und II., Bassus.
Pars	V.	„	25—31	6 „	Cantus, Altus, Tenor I. u. II., Bass I. u. II.
Pars	VI.	„	32—36	6 „	Cantus, Altus, Tenor I. u. II., Bass I. u. II.
Pars	VII.	„	37—40	6 „	respective 7 vocum: Discantus I. u. II., Altus, Tenor I. u. II., Bassus I. u. II.

Dass die beiden Abtheilungen No. 3 u. 4 jede zu drei Stimmen von dem Wittenberger Notendrucker Georg Rhaw in seine Tricinia von 1542 aufgenommen wurden, hat schon Eitner in dem biographischen Anhange zu der neuen Ausgabe von Ott, 115 Lieder (siehe Artikel: Thomas Stoltzer) nachgewiesen. Rhaw griff zu, wo er etwas Passendes für seinen Zweck fand. Diese beiden dreistimmigen Sätzchen sind als feine Leckerbissen ihm gewiss recht gelegen gekommen. Dass sie vollständig aus dem Zusammenhange gerissen wurden, kümmerte ihn wenig. Machte er es doch mit andern Arbeiten nicht viel besser. So nahm er auch eine ganze Parthie aus den Lamentationen von Stephan Mahu in eine seiner Sammlungen (Harmoniae selectae 1538) auf, leider ohne dabei den Verfasser namhaft zu machen.

Mit der Abtheilung sieben hat es eine eigene Bewandtniss. Stoltzer hatte sie offenbar ursprünglich wie alle übrigen Sätze dieser Komposition ebenfalls nur zu sechs Stimmen angelegt. In dieser Gestalt ist sie uns auch in dem Dresdner Manuscripte überliefert. Aber Stoltzer scheint bei seinem Geschenke an den Markgrafen eine besondere Steigerung der Kunstmittel für nöthig erachtet zu haben, worauf ich weiter unten noch speciell zu sprechen kommen werde. Möglich auch dass ihm die Ergiebigkeit der in diesem Satze verwendeten Motive die erste Anregung zu einer solchen Erweiterung gegeben hat. Kurzum Stoltzer fügte dem ursprünglich auf 6 Stimmen berechneten Satze eine siebente Stimme und zwar eine zweite (oder vielmehr oberste) Discantstimme hinzu, zunächst um dem durch verdoppelte Männerstimmen etwas düsteren und ernsteren Klanggepräge der vorhergehenden Tonsätze ein Gegengewicht zu geben und diesen Schlusssatz durch eine gesättigtere hellere Klangfarbe auszuzeichnen. Darum sagt er in dem oben angeführten Briefe*) und Begleitschreiben, dass „der ander Discant des letzten tails erst darnach, nitt von notten gemacht“ sein, d. h. nicht unbedingt nothwendig angewendet zu werden brauche. Dann setzt er ausdrücklich hinzu: „So

*) Ich halte die Interpunktion an dieser Stelle des Briefes für nicht korrekt.

etwas sich in diese Sache nicht schickt, so mag man denselben wohl auslassen oder in ein ander Instrument oder menschlich Stimm dazu brauchen". Auch diese zweite ad libitum verwendbare Discantstimme ist mir glücklicher Weise durch einen höchst merkwürdigen Umstand und Zufall in die Hände gekommen, indem sie sich in einer vereinzelten geschriebenen ältern Discantstimme vorfand, welche Herr Lehrer Schulze in Berlin vor vier Jahren in Leipzig bei einem Antiquar erstand. Der Güte des genannten Herrn verdanke ich die Benutzung dieser Stimme, wodurch es mir gelang mein Partiturexemplar zu vervollständigen.

Was nun die Arbeit selbst anlangt, so gesteht Stoltzer selbst ein, dass sie „auf motettisch" gesetzt sei, was ihm viel Mühe verursacht, oder wie er sich selbst darüber ausdrückt: „was ihn fast eben bemüht" habe. Stoltzer will damit nur im Allgemeinen die beiden Hauptgattungen des älteren Tonsetzers, der motettische und die einfache, nota contra notam, bezeichnet haben. Denn der eigentlich strenge Motettensatz mit seiner breiten thematischen Anlage und Durchführung war hier darum schon nicht gut anwendbar, als die Masse des zu erledigenden Textmaterials eine solche kaum zulassen dürfte, wenn die Arbeit selbst nicht in eine unnatürliche Länge und Breite gerathen sollte. Darum war die eigentliche Kunst des kontrapunktischen Tonsatzes, die vorzugsweise in der Einführung und Verarbeitung eines, höchstens zweier Motive ihre charakteristische Eigenthümlichkeit besitzt, aber diese Motive dann in der mannigfaltigsten Beleuchtung, in der verschiedenartigsten Verbindung und Zusammenstellung durch kontrapunktische Verwebung hervorzuheben versteht, hier wenig oder gar nicht am Platze. Wo dem Tonsetzer eine so unverhältnissmäfsig grofse Textmasse zu bewältigen oblag, wie z. B. in dem gegenwärtigen Falle, da war die Wahl seiner Schreibweise ziemlich scharf begrenzt. Entweder er wählte den einfachen Tonsatz, nota contra notam, wie das unter anderen Stephan Mahu that in seinen herrlichen Lamentationen,*) wobei natürlich die kontrapunktische Kunst des tonischen Imitationsystemes, sowie die Einlegung eines Motivs aus dem gregorianischen Gesange und andere melismatische feinere Satzkünste keineswegs ausgeschlossen waren, welche den Charakter des einfachen Tonsatzes immerhin nicht aufhoben. Oder der Künstler nahm die Motettensatzweise auf, wobei er jedoch genöthigt war, auf die strengeren Bedingungen derselben gröfsten Theils Verzicht zu leisten.**)

---

*) Soeben in Frz. Commer's 17. Bande Musica sacra erschienen.

**) Ich kann diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne meine von Ambros etwas abweichende Ansicht über die Stellung der beiden hauptsächlichsten Kunstformen damaliger Zeit zu einander: der Motette zur Messe hier zur Sprache zu bringen. Im Motett gewann die ältere Komposition das Intensivste von Sinnesausdruck, von nachdrücklicher Betonung, was sie aufzuweisen hat. Der Fortschritt der Motette bedingte den Fortschritt in der energischen Anordnung der kontrapunktischen Motive. Im Motett

In dieser Lage befand sich Stoltzer bei Ausarbeitung seines Psalmes, von dem er selbst sagt, „dass er lang sei". Er wählte nun nicht die einfache Schreibweise, sondern die motettenhafte, sah sich aber dabei zu Zugeständnissen an den Text genöthigt, der die volle Anwendung der Form in ihrer äufsersten Strenge und Konsequenz nicht zuliefs. Auf diese Vermittelung und Verschmelzung nun scheint Stoltzer einigen Werth gelegt zu haben. Denn er sagt in seinem Briefe ausdrücklich „dieweil vorhin kheiner, das ich wufst, dermassen auf motettisch gesetzt" habe. Untersuchen wir, was Stoltzer wohl damit gemeint haben kann.

In der Regel giebt er einem jeden Spruchsatze ein eigenes Motiv, die wenigen Fälle ausgenommen, wo mehrere Textsprüche auf ein und dasselbe Motiv verbunden werden, wie z. B. gleich im Anfange des ersten Theiles das Motiv auf die Worte: „Erzürn dich nicht über die Bösen", im Discant dasselbe Motiv ist, welches gleich darauf die beiden Tenorstimmen zu den Worten aufnehmen: „Denn wie das Gras werden sie bald abgehauen werden".

Eine kurze Analyse einer Abtheilung der vorliegenden Komposition wird am besten im Stande sein, Stoltzer's Verfahren anschaulich zu machen. Ich wähle daraus gleich den ersten Theil.

Motiv I. Erzürn dich nicht über die Bösen, sei nicht neidisch über die Uebelthäter:

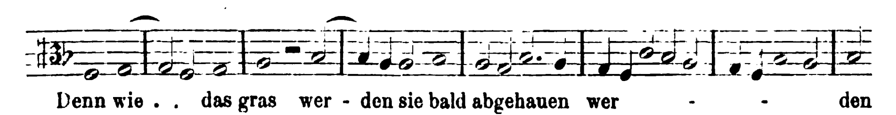
Disc.



Zweistimmig; Discant und Alt, anfänglich strenge Imitation, die dem Canon nahekommt, am Ende freie Imitation (Takt 1 — 10).

Motiv II. Denn wie das Gras werden sie bald abgehauen werden:

Ten.



Zweistimmig; 2 Tenore, wie oben, anfänglich strenge Imitation, am Schluss freier Kontrapunkt (Takt 11—23).

---

erreichte der Tonsatz den Gipfel seiner Vollendung. In der Behandlung des Chorals (Cantus firmus) zum biblischen Spruchsatze wurden vornämlich die Formen gewonnen, welche dann auf alle andern Kunstgattungen Anwendung fanden, namentlich auf die Komposition der Messe Daher kann ich der Messe nicht, wie Ambros thut, die erste Stelle einräumen. Diese gebührt in erster Linie dem Motett, in zweiter erst der Messe. Deswegen war auch die Motette und nicht die Messe vorzugsweise die Aufgabe des jüngern Künstlers, das Preisstück des älteren.

Motiv III. Hoff auf den Herrn und thue Guts:



Dreistimmig; 2 Bässe, die dieses Motiv imitatorisch behandeln, und Alt, der dazu das Motiv I. in der Verlängerung bekommt (Takt 23—26).

Motiv IV. Bleib im Lande und nähre dich im glauben:



Dreistimmig; Alt, 2 Bässe imitatorisch und kontrapunktisch zusammengestellt.

Motiv V. Hab deine Lust am Herrn:

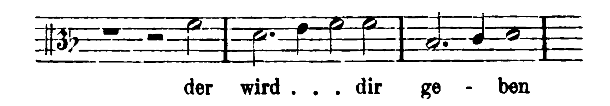


6 stimmig; die drei Unterstimmen imitiren das eben angeführte Thema, dazu hat der Discant ein andres breit ausgelegtes Motiv, das wieder in den drei Oberstimmen, theils imitirt, theils mit freien Kontrapunkten begleitet wird (Takt 27—34).

Motiv VI. Der wird dir geben, 6 stimmig, die drei Oberstimmen imitiren das Thema:



Die drei Unterstimmen imitiren zu diesen Worten das folgende Thema in engster Folge:



(Takt 34—40).

Motiv VII. Was dein Herz wünschet:



Drei-vierstimmig, abwechselnd in allen Stimmen (Takt 41—46).

Motiv VIII. Bevilch dem Herrn deyne wege:



Dreistimmig, abwechselnd in allen Stimmen (Takt 47—51).

Motiv IX. Und hoff auf ihn er wirds wohl machen:



Vier-drei- und zweistimmig, theils aus Imitationen bestehend, theils nur harmonischer Art (Takt 52—56).

Motiv X. Er wird dein gerechtigkeit herfurbringen:



Zwei-drei- und vierstimmig. Ist verhältnissmäſsig noch am besten in allen Stimmen kontrapunktisch durchgeführt (Takt 56—64).

Motiv XI. Wie das Licht und deine Rechte wie den Mittag:



Fast durchgängig 6stimmig, mit freien Kontrapunkten und Imitationen in den anderen Stimmen (Takt 65—75).

Hiermit schlieſst die erste Abtheilung. Alle diese hier eben herausgehobenen Motive reihen sich, wie schon die Zahlenangabe der Takte darthun kann, in ziemlich rascher Folge an einander an, meist in der Weise, dass sie sich gegenseitig ablösen, sobald die meist zwei- oder dreistimmige Einführung derselben in den betreffenden Stimmen erfolgt ist, oft aber auch ohne diese abzuwarten, so dass die einzelnen Stimmen nicht selten das frühere Motiv noch nicht fertig ausgesungen haben, während das neue Motiv schon in ein oder der anderen Stimme erscheint. Eigentliche Schlüsse oder Ruhepunkte kommen daher gar nicht oder nur sehr selten vor. Der ganze Tonsatz bildet vielmehr eine ununterbrochene Kette von Motiven in flüssigem Zustande. Eine kontrapunktische Verarbeitung der Themen findet nur äuſserst selten, fast gar nicht statt

und bleibt selbst im besten Falle auf kurze Imitationen und auf das knappeste Maſs beschränkt.

Die Motive selbst schlieſsen sich wie obige Beispiele belegen können, meist eng den Texteswortcn und Silben an, d. h. auf je eine Silbe eine Note, selten dass ihnen auf irgend einer schweren Silbe ein kleines Melisma beigegeben ist. Wo dies der Fall ist, wird von denselben nur in äuſserst beschränkter Weise Gebrauch gemacht.

Von einer Benutzung eines aus dem gregorianischen Gesange entnommenen Motivs findet sich nirgends eine Spur; sie beruhen alle auf freier Erfindung. Sie sind zwar alle durchweg recht melodisch, gesangreich und charakteristisch, im Ganzen aber doch bei Weitem nicht von jener Tiefe und Schwere des Ausdruckes und Gehaltes, nicht von jener kontrapunktischen Tragfähigkeit und Ergiebigkeit, wie sie z. B. in dem Gegenstücke zu dieser Komposition in den Lamentationen von Stephan Mahu, oder in jenen schwerernsten „sieben Worten des Erlösers am Kreuze" von Senfl zu finden sind, wenngleich ihnen die Anlehnung an den melismatischen Charakter des Cantus gregorianus nicht abgesprochen werden kann. Schon allein der Umstand, dass nirgends sich ein Motiv findet, das als selbstständiger Melodiekörper einstimmig ohne Unterstützung einer oder mehrerer Stimmen aufgeführt wird, wie dies im strengeren Motettenstyle der klassischen Zeit beinahe ausnahmslos geschah, ist ein sicheres Zeichen, dass die Motive selbst mehr harmonischer als melodischer Natur sind. Ja bisweilen will es scheinen, als ob gewisse Motivsätze gar nicht anders zur Erscheinung kommen konnten, um sich voll und klar auszusprechen, als eben mehrstimmig, dass ihre harmonische Grundlage folglich in der Anlage schon bedingt gewesen ist. Daher es auch bisweilen schwierig sein dürfte, das eigentliche Hauptmotiv in einem solchen mehrstimmigen Motivsatze zu erkennen und nicht mit Nebenstimmen zu verwechseln, weswegen bei obiger Analyse der Grundsatz festgehalten wurde, dasjenige Motiv, aus welchem die meisten und besten Imitationen abgeleitet waren, als den eigentlichen Keim zur kontrapunktischen Verbindung aufzustellen! —

Die Eigenthümlichkeit der Schreibweise und die Anlage fast sämmtlicher sieben Abtheilungen zu 6 Stimmen zwangen vielmehr den Autor, den Werth mehr auf die Gruppirung der verschiedenen Stimmen als auf das specifische Gewicht der Motive und deren thematische Ausarbeitung zu legen. In dieser Gruppirung bewährt sich vorzugsweise Stoltzer's Meisterschaft im Satze, indem er die harmonischen Effekte und der Klangfarben der verschiedenen Stimmverbindungen auf das Glücklichste auszubeuten versteht. So ist eine Lieblingsverbindung Stoltzer's insbesondere, die drei Oberstimmen (Discant, Alt, Tenor I.) den drei Unterstimmen (Tenor II., Bass I. u. II.) in dreistimmigen Motivsätzen einander gegenüber zu stellen. Ich verweise hierbei unter andern auf die schöne Stelle in der Mitte des zweiten Theiles zu den

Worten: „So ist der gottlose nymmer“, die ganz im Palestrina'ischen Geiste gehalten ist. (Siehe Beilage Takt 40—46.)

Nach demselben Muster, nur mit anderer Stimmenverbindung ist eine ähnliche Stelle aus der Abtheilung sechs angelegt, die hier folgen möge (siehe Beispiel A, Seite 200).

Stoltzer überträgt diese Verbindungen aber auch auf den vierstimmigen Satz, davon ein kleines Beispiel aus derselben Abtheilung sechs ebenfalls hier folgen möge (siehe Beispiel B, Seite 201).

Eine andere ebenfalls sehr häufig wiederkehrende Stimmenverbindung, auf welche schon Ambros bei den Stoltzer'schen Arbeiten aufmerksam macht, ist folgende. Ein Stimmenpaar, gleichviel ob ein hohes oder tiefes, aber in engster Lage und Verbindung, wird eine beträchtliche Strecke mit einander fortgeführt, bis erst ziemlich spät, nachdem man beinahe schon aufgegeben hat einen mehrstimmigen Satz zu Gehör zu bekommen, entweder einzelne Stimmen nach und nach, oder auch alle Stimmen zu gleicher Zeit plötzlich auf einmal eintreten, was eine überraschende Wirkung hervorbringt. In dieser Weise ist gleich der Anfang des ersten Theiles bis zu Takt 23 angelegt, wo erst nach und nach der zweistimmige Satz zu einem mehrstimmigen sich umwandelt. Hier tritt sogar die Eigenthümlichkeit hinzu, dass Stoltzer diesen zweistimmigen Satz in zwei Theile zerlegt und erst zwei Oberstimmen, Discant und Alt bis zu Takt 11 miteinander verbindet, worauf sodann zwei Unterstimmen, Tenor I. u. II., die Fortsetzung des Gedankenganges übernehmen. Ich lasse diese etwas ungewöhnliche Einleitung zu einer gröſsern Komposition darum hier als ein Beispiel für die ganze Schreibweise folgen (siehe Beispiel C, Seite 202).

Erst mit dem Abschlusse der Tenorstimmen treten die Bässe mit dem neuen Motive: „Hoff auff den Herrn“ hinzu, so dass von da an der Satz erst mehrstimmig wird. Diese eben erwähnte Stimmverbindung kann nun freilich nicht als eine specifische Eigenthümlichkeit der Stoltzer'schen Muse bezeichnet werden, da wir derselben schon früher, bei dem deutschen Altmeister Heinrich Isaac insbesondere, vielfach begegnen. Ob man aus dieser beiden Tonsetzern gemeinsamen vielleicht gar nur zufälligen Styleigenheit die Folgerung sogleich daran knüpfen darf, dass Beide in näherer Beziehung zu einander gestanden haben müssen, und Stoltzer etwa Schüler von Isaac gewesen sei, möchte wohl zu gewagt erscheinen, dennoch hielt ich es für der Mühe werth, die Aufmerksamkeit selbst auf diesen geringfügigen Umstand zu lenken, vielleicht dass fortgesetzte Beobachtungen der Art zu einem weitern Resultate führen.

In harmonischer Beziehung ist bei der vorliegenden Komposition etwas Besonderes nicht zu erwähnen. Stoltzer benutzt genau denselben Kreis der harmonischen Verbindungen, den die tonische Schreibweise des älteren Tonsatzes im Allgemeinen bedingte. An gewisse Eigenthümlichkeiten und Härten dürfen wir uns freilich dabei nicht stoſsen,

die der ganzen Zeit mehr angehören als dem einzelnen Tonsetzer. Namentlich kehrt die Verbindung der beiden Vorhalte, der Septime vor der Sexte und der Quarte vor der Terz gleichzeitig mit einander verbunden, häufig wieder, wie z. B. in folgender Zusammenstellung:



Es ist dies eine Eigenthümlichkeit der vorpalestrinaischen Zeit, welche das klassische Zeitalter in die zwar flüssigere aber bei Weitem nicht so charakteristische Stimmenführung auflöste:



Legt das vorliegende Werk Stoltzer's seiner inneren Anlage und Konstruktion nach eine wesentliche Verschiedenheit von ähnlichen grösseren Arbeiten seiner Kunstgenossen und seiner Zeit dar, so wird sich das Interesse für dasselbe in noch höherem Grade steigern, wenn wir einen Blick auf die Art und Weise der Ausführung werfen, wie sie Stoltzer selbst ausdrücklich für dasselbe angeordnet hat. Stoltzer hat nämlich bei dem speciellen Zweck, welchen er bei Ausarbeitung seiner Arbeit im Auge hatte, wo es ihm um eine möglichst glänzende Wirkung zu thun war, eine Besetzung mit Instrumenten und zwar von Blasinstrumenten für die Ausführung vorgeschrieben. Er spricht dies aus in einer Bemerkung, die er seinem Briefe und Begleitschreiben zu diesem Psalme einflicht. Es sei ihm nämlich eingefallen — so lässt er sich daselbst vernehmen — „bei dieser Arbeit dem Markgrafen, dem er Alles was er vermöge schuldig sei,*) sonderlich zu dienen. Darum habe er „an Krumphörner gedacht, und den Psalm also gesetzt, dass er ganz darauf gerichtet sei, da denn sunst nit ein jeder Gesang darauff bequem sei, namentlich bei viel Stimmen“. So sehr sich unser Schönheitsgefühl auch dagegen sträuben mag Kompositionen dieser Zeit, welche auf vocale Aufführung allein berechnet zu sein scheinen, mit einer Begleitung von Instrumenten, noch dazu mit Blasinstrumenten ausgestattet zu sehen, so helfen doch alle Scheingründe nichts mehr, wo die Vorschrift für die Ausführung mit so dürren Worten schwarz auf weiss gegeben ist. Dass der Fall selbst damals nicht ganz gewöhnlich war, beweist nicht nur die

---

*) Ob diese Worte: „dem er Alles, was er vermöge schuldig sei“ nur Schmeichelei und Redensart gewesen sei, oder ob Stoltzer dem Markgrafen in der That besonderen Dank in Bezug vielleicht auf seine musikalische Ausbildung schulde, wird wohl schwer mehr zu ermitteln sein.

ganze Anmerkung an sich, sondern noch mehr der Zusatz, dass nicht jeder Gesang, namentlich mit viel Stimmen, darauf eingerichtet sei. Mag auch die allgemeine Bemerkung „und auff allerlei Instrumenten zu gebrauchen“ sich vielfältig auf den Titeln älterer Druckwerke wiederfinden. Ein direkter Hinweis auf eine bestimmte Gattung von Instrumenten ist namentlich bei einer so umfangreichen Komposition wie die vorliegende gewiss sehr selten. Um so mehr ist eine Untersuchung, ob Vorschrift und Praxis mit einander übereinstimmen geboten.

Das Krummhorn, eine veraltete Gattung Instrumente, war nach Koch's Handwörterbuch der Musik ein Blasinstrument von Holz, welches an seinem unteren Theile einwärts gebogen war und wie die Schalmei intonirt wurde. Der Ton ward durch ein in einer Kapsel befindliches oboeähnliches Rohr hervorgebracht, so dass der Spieler das Rohr nicht unmittelbar berührte. Das Instrument hatte eine Duodecime im Umfange. Es gab vier Arten solcher Krummhörner, die sich in Bezug auf Höhe und Tiefe des Tonumfanges je durch die Gröfse von einander unterschieden.

Es entsteht zunächst die Frage hier: stimmt die Komposition Stoltzer's mit diesen Angaben überein? die Antwort darauf ist, in der That auf das Genaueste. Ich habe den Tonumfang einer jeden Stimme verfolgt und bin zu folgendem Resultate gekommen:

Der erste Discant, der aber nur in der siebenten Abtheilung erscheint, nimmt die höchste Lage in Anspruch. Er umfasst eine Oktave vom eingestrichenen f bis zum zweigestrichenen f. Der zweite Discant hat den Umfang von neun Tönen, nämlich vom kleinen f bis eingestrichenen g. Der Alt hat denselben Umfang. Der Tenor I. wiederum nur acht Töne, nämlich vom kleinen f bis eingestrichenen f. Der Tenor II. dagegen noch einen Ton mehr. Der Bass I. wieder nur acht Töne, nämlich vom grofsen G bis kleinen g. Der Bass II. dagegen eine Oktave und drei Töne, nämlich vom grofsen F bis zum kleinen b.

Der Umfang der Duodecime ist also in keiner Stimme überschritten, ja nur in einer Stimme erst annähernd erreicht. Auch die Eintheilung in vier Gruppen je nach der höheren oder tieferen Lage des Tonumfanges lässt sich aus dieser Stoltzer'schen Komposition leicht reconstruiren. Der erste Discant bildet die erste höhere Discantstimmung, der zweite Discant die zweite tiefere Discantlage, Alt, Tenor I. und Tenor II. bilden die dritte Gruppe, die beiden Bässe endlich die vierte Gruppe, die tiefste Tonlage repräsentirend. Eine Bevorzugung gewisser Töne habe ich in keiner der sechs Stimmen bemerken können, im Gegentheile finden sich die Töne des betreffenden Umfanges beliebig verwerthet, sowohl sprungweise, wie leiterartig, wenngleich letzteres als dem alten Vocalsatze am meisten entsprechend häufiger als ersteres erscheint. Der obigen Beschreibung des Instrumentes zu Folge muss der Toncharakter des Krummhornes dem unsrer heutigen Oboe und

Clarinette noch am meisten entsprochen haben, und es lässt sich aus der Vermischung eines mehrstimmigen Vocalchores mit einem derartig zusammengestellten Instrumentalchor von Holzbläsern wohl ein edles glänzendes Ton-Klang- und Farbenkolorit denken, wenn wir auch über die Stärke der Besetzung, sowohl des Instrumentalchores als auch des Vocalchores völlig im Unklaren gelassen werden.

Diese kurze Analyse in formeller und technischer Beziehung dürfte allein jedoch nicht ausreichen, die Leistungen Stoltzer's vollständig würdigen zu helfen. Es wird auch eines Rückblickes auf die Kunstzustände im Allgemeinen bedürfen, um denselben nach allen Seiten hin gerecht zu werden.

(Schluss folgt.)

Mittheilungen.

* Catalog Nr. 9. Musik (theoretisch und praktisch) und Tanz. Leo Liepmannssohn, Antiquariat und Sortiments-Buchhandlung in Berlin. Enthält 450 nach den Autoren alphabetisch geordnete Werke meist aus der neuesten Zeit, doch in seltener Vereinigung dessen, was der letzte Zeitraum von etwa 40 Jahren an Gutem und Hervorragendem erzeugt hat. Darunter befinden sich auch eine Reihe neuer Sammlungen alter Meister, so die von Alfieri. Doch auch die ältere Zeit ist vertreten bis zur Mitte des 17. Jahrh. hinauf. So unsere Klassiker in alten seltenen Ausgaben; Werke von Martini, Mattheson, Marpurg, darunter Seltenheiten, die kaum dem Namen nach bekannt sind. Frescobaldi's Toccaten für das Cimbalo und Orgel, Geminiani's Concerte op. 2, 3a u. 5 in 2 Ausg. Von Drucken des 16. Jahrh. sind nur einzelne Stimmbücher vorhanden, so die 3 Sammelwerke von Lindner von 1585, 1588 (fast komplet) und 1590. Handl, Missae u. Cantiones, nur Altus etc.

* Antiquarischer Anzeiger Nr. XCIII. 1. von Theodor Ackermann in München. Enthält nur neuere praktische Musik für Pianoforte in 781 Nrn.

* Gedanken über Tonkunst und Tonkünstler, von Friedrich Ritter von Hentl, 2. verb. u. verm. Aufl. Leipzig 1876. Verl. von Joh. Ambr. Barth. 8°. 154 Seit. Ein ganz vortreffliches Buch, was jedem Musiker, Musikhistoriker und Musikliebhaber angelegentlichst zum Lesen und Studiren zu empfehlen ist. Der Verfasser zeigt sich in allen Perioden der Musikentwickelung bewandert und bringt ihnen ein offenes und aesthetisch gebildetes Verständniss entgegen. Er wirkt anregend und belehrend.

* Hierzu 1 Beilage: 1 Bogen Musik; der Schluss folgt im nächsten Hefte.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

VIII. Jahrgang. 1876.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition von Leo Liepmannssohn, Buchhandl. und Antiquariat in Berlin W. Markgrafenstrasse 52. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Thomas Stoltzer's

Psalm: Noli aemulari, 6 vocum.

Ein kunstgeschichtlicher Beitrag von **O. Kade.**

(Schluss).

Der geistliche deutsche Tonsatz hatte mit dem ersten protestantischen Choralbuche von Walther vom Jahre 1524 eine mächtige Anregung erhalten. Was sich vor dieser Zeit an Kompositionen zu deutschen geistlichen Texten vorfindet, steht meist nur vereinzelt da, und beschränkt sich im Wesentlichen auf kurze von Alters her mit der Liturgie eng verwachsene Stücke, wie z. B. auf die Tonsätze zu alten Marienliedern in Oeglin's Liederbuche von 1512, oder auf einen Tonsatz zu dem alten Osterliede: „Christ ist erstanden". Das bedeutendste und ausgeführteste derselben, welches hier vielleicht noch in Betracht kommen könnte, wäre die Komposition auf „die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz" von Ludwig Senfl,*) zu 4, resp. 5 Stimmen, die sich handschriftlich auf der Königl. Bibliothek zu München befindet. Aehnlich wie die vorliegende Arbeit Stoltzer's ist auch dies Senfl'sche Werk in sieben, wenn auch bei Weitem nicht so umfangreichen Abtheilungen ausgearbeitet, denen zum Unterschiede von Stoltzer der Cantus firmus des geistlichen Liedes zu Grunde gelegt ist. Senfl's Sätze ergeben sich somit als kontrapunktische Bearbeitungen im strengsten Style ein und desselben Choralmotivs, dessen charakteristische Wendungen harmonisch, melodisch, kontrapunktisch und imitatorisch von allen Seiten zu beleuchten und mit besonderem Nachdrucke hervorzuheben, die wesentliche Aufgabe

*) Eine vollständige Partitur davon in meinem Besitze.

ist. Das Werk trägt keine Zeitangabe an sich, und es bleibt ungewiss, ob es mit der vorliegenden Arbeit Stoltzer's aus gleicher Zeit stammt, oder ob es nicht vielmehr einige Jahre später als diese anzusetzen ist. Denn Senfl's ganze Kunstthätigkeit gehört doch mehr den 30—50 Jahren des 16. Jahrhunderts an, wie denn auch sein Name, wenigstens beim deutschen weltlichen Liede, nicht eher als im Jahre 1534 zum ersten Male gedruckt auftaucht. Ließe sich Letzteres indessen auch früher nachweisen, so ist die Frage über die Entstehungszeit dieser Komposition, hier doch von wenig Gewicht. Denn es waltet zwischen beiden Werken, was Bau, Anlage und Ausarbeitung anlangt, eine so wesentlich principielle Verschiedenheit ob, dass von einem nähern Eingehen auf einen Vergleich Beider überhaupt nicht die Rede sein kann. Beide stehen sich so selbständig und unabhängig einander gegenüber, dass von einer Beeinflussung der einen auf die andere nicht eine Spur zu finden ist. Bei Senfl die Kunst des kontrapunktisch ausgeführten Tonsatzes in höchster Potenz und reinster Eigenthümlichkeit. Im Mittelpunkte des ganzen Gefüges der schwere, in seiner Ergiebigkeit nicht zu erschöpfende Cantus firmus als — guida et rector tonorum — der dürren Rebe vergleichbar, aus welcher Leben und Bewegung, Blüthe, Knospe und süßschwellende Frucht üppig hervorquillt! Kurz ein Stück von jenem großen über mehr als zwei Jahrhunderte fortgeführten Schmelz- und Amalgamirprocesse, der dem alten Chorale durch die Aufnahme in den Tonsatz widerfuhr und die meiste Aehnlichkeit mit dem Verfahren aufzeigt, das die hellenische Plastik mit dem alten Götter- und Tempelbilde einschlug.

Bei Stoltzer fast durchweg das direkte Gegentheil. Durchaus freie Komposition, sowohl in Erfindung der Motive, als in der Art der Stimmenverbindung. Statt des einen, durch alle sieben Abtheilungen sich hindurchziehenden Hauptgedankens vom schwersten Gepräge und Kaliber bei Senfl, ist hier ein reicher Kranz oft wechselnder Motive zusammenverflochten, deren specifisches Gewicht sich zwar mit jenem nicht zu messen im Stande ist, die aber durch die mannigfaltige Art der Behandlung, durch den Glanz der Farbe das Interesse immer von Neuem wach zu erhalten vermögen. Statt der thematisch kontrapunktischen Stimmenverbindung bei Senfl, die sich in Tonart, Numerus und Charakter, im Eintritte und Abgange der einzelnen Stimmen streng nach dem Cantus firmus ordnet und regelt, schließen sich diese bei Stoltzer in Gruppen zu zwei, drei, vier oder sechs Stimmen ebenso zwanglos zusammen, wie sie sich aus dem Gewebe des Tonsatzes wieder von einander ablösen.

Bei dieser Freiheit der Behandlung, die nicht Willkür, sondern Herrschaft über die Form bekundet, ist die Kunst des höheren Kontrapunktes nicht ausgeschlossen, im Gegentheil die kurze Imitation und Engführung der Motive meist in der Oktave, Quinte oder Quart reichlich

verwerthet. Sind sich doch bisweilen die Stimmen nur um halbe Notenlänge mit der Nachahmung einander auf den Fersen. Stoltzer giebt sich dabei als einen sehr gewandten Künstler zu erkennen, dem die strengste Form selbst spielend zu Gebote steht. Wenn der Charakter der älteren Komposition im Motettenstyle absichtlich nicht festgehalten ist, so kann das wenigstens nicht einem Mangel an Formengewandtheit etwa zugeschrieben werden.

Ohne auf die Frage weiter einzugehen, welcher von beiden Kunstgattungen der Vorzug gebühre — wenn überhaupt diese Frage im Ernste aufgeworfen werden kann — so steht doch soviel fest, dass Stoltzer allerdings hier eine neue Formbildung abweichend von den frühern Verfahrungsarten angestrebt, neue Wege und Bahnen auf Grund altbewährter Technik und Kunstübung eingeschlagen hat. Er konnte mit Recht sagen, dass „vorhin khainer dermassen motettisch gesetzt" habe. Denn unleugbar ist das Wehen eines neuen frischen Geistes darin zu verspüren. Die Erklärung hierzu haben wir wohl zunächst in den Reformationsbestrebungen im Allgemeinen zu suchen, die auf allen Gebieten geistigen Wissens und künstlerischer Thätigkeit neue Forderungen stellten, neue Formbildungen daher zu suchen nöthigten. Kein Wunder, dass die Tonkunst, wohl die empfänglichste für neue Anregungen unter ihren Schwesterkünsten, keinen Anstand nahm, sich der neuen Ideen und Bestrebungen sofort zu bemächtigen und dieselben in ihrem Sinne weiter zu gestalten und zu verwerthen; dass sie folglich jede Gelegenheit begierig ergriff, ihre elastische Beweglichkeit und Fähigkeit, sich den gegebenen Bedingungen anzuschmiegen, auf das Bereitwilligste darzuthun.

Andrerseits forderte die besondere Bestimmung des Tonwerkes selbst zu einer gröſseren Freiheit der Behandlung auf. Einen eigentlich liturgisch-kirchlichen Zweck hat Stoltzer wohl kaum mit dieser Komposition im Auge haben können. Denn für eine so umfangreiche Arbeit, die einen so bedeutenden Aufwand sowohl an Zeit als auch an ausübenden künstlerischen Kräften bedingte, bot der protestantische Gottesdienst vom Jahre 1526 wohl kaum den nöthigen Spielraum und die schickliche Gelegenheit. Ich wüsste nicht, an welcher Stelle des Gottesdienstes ein deutscher Psalm von solcher Ausdehnung hätte zur Verwendung kommen können. Die Psalmodie gehört zwar der Mette und Vesper eigenthümlich an. Allein dieselbe ward nicht in künstlerischer Verarbeitung, sondern nur antiphonisch-recitirend nach den ursprünglichen Psalmentönen einverwebt, so dass eine rasche Deklamation die Masse des Textes in verhältnissmäſsig kurzer Zeit zu bewältigen vermochte. Für rein kirchliche Zwecke war demnach die vorliegende Komposition schon der Form wegen unbrauchbar.

Somit konnte sie nur für den geistlichen Concertvortrag und nach obigem Briefe Stoltzer's nur für den Vortrag am Hofe seiner Fürstin,

der Königin von Ungarn oder des Markgrafen Albrecht selbst bestimmt sein. Stoltzer genoss demnach volle Freiheit, sich aller inneren und äufseren Kunstmittel zu bedienen, die dem beabsichtigten Zwecke und den musikalischen Verhältnissen am Hofe dieses Fürsten am meisten entsprachen. Dass Stoltzer sich dieser Freiheit und Vergünstigung im vollsten Mafse bedient hat, glaube ich durch vorstehende Analyse hinlänglich dargethan zu haben. Es ist daher wohl nicht zuviel behauptet, wenn ich auf Grund der vorausgegangenen Untersuchung als letzte aus derselben resultirende Schlussfolgerung das vorliegende Werk Stoltzer's als die erste gröfsere deutsche Psalmenbearbeitung auf dem Gebiete der geistlichen Concertkomposition bezeichne. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, lassen sich alle besonderen Eigenthümlichkeiten der Schreibweise vollkommen erklären, resp. rechtfertigen.

Stoltzer hat sich übrigens dieser neuen Formbildung noch öfters bedient. Es liegt eine kleine Reihenfolge deutscher Psalme von ihm vor, die wohl als weiteres Ergebniss der hier gewonnenen Kunstform anzusehen ist. So bergen die dresdner Manuscripte noch folgende Psalmkompositionen von ihm:

1. Psalm 12: „Hillff Herr, die Heiligen haben abgenohmen", zu 6 Stimmen in zwei Abtheilungen.

2. Psalm 86: Herr neige deine Ohren zu 6 Stimmen, in 3 Abtheilungen.

3. Psalm 13: Herr wie lang willtu meyn so gar vergessen, zu 5 Stimmen, in drei Abtheilungen. (Dieses Stück findet sich auch gedruckt in Kugelmann's Concentus novi 3 voc. 1540 Nr. 30 (Sammelwerk) und in den 123 Lieder, Wittenberg bei Georg Rhaw, 1544, Nr. 67) und endlich:

4. Psalm: Bewahr mich Herr und sei nicht fern von mir: zu 6 Stimmen. Die Partituren dieser Psalmen sind in meinem Besitze.

Es sind keine Angaben vorhanden, aus denen entnommen werden könnte, ob die hier angezeigten Worte noch vor dem Psalme: Noli aemulari entstanden sind, und daher früher als 1526 angesetzt werden müssen. Wahrscheinlich ist dies deswegen nicht, weil Stoltzer dem Markgrafen Albrecht aufser diesem deutschen Psalme auch noch einen lateinischen Psalm zuschickte. Man könnte wohl annehmen, dass, wenn Stoltzer einen anderen deutschen Psalm schon fertig gehabt hätte, er denselben lieber, als einen lateinischen dem Markgrafen verehrt haben dürfte. Ist diese Annahme aber in der That richtig, so durfte daran auch die Angabe von Fétis über das Todesjahr Stoltzer's einer Berichtigung bedürfen. Das Jahr 1526 würde dann schwerlich dafür angesetzt werden können, da Stoltzer so bedeutende Arbeiten, die ihm selbst so viel Mühe verursachten, wohl kaum in der kurzen Zeit vom 23. Februar 1526 bis zum 29. August desselben Jahres hätte verfertigen können. Damit würde auch die Thatsache stimmen, dass Stoltzer's Arbeiten noch

in Sammelwerken vom Jahre 1564 vorkommen, eine Erscheinung die sich schwer erklären liefse, wenn seine Wirksamkeit mit dem Jahre 1526 in der That schon zum Abschlusse gekommen wäre.

Eine weitere Frage ist, in welchem Verhältnisse Stoltzer zu der Gruppe deutscher Tonsetzer stand, die sich unmittelbar an sein Wirken anschloss und dem deutschen Psalter wie der deutschen geistlichen Komposition überhaupt ihre Hauptthätigkeit widmete. Zu dieser Gruppe gehören vornämlich die deutschen Kleinmeister: Johannes Reusch, Johannes Burgstaller, Valentin Rabe, Johannes Heugel, Lucas Bergkholtz, Thomas Popel, Caspar Copus, David Koler, Nicolaus Kropfstein und andere mehr, deren Blüthezeit ungefähr in die Jahre zwischen 1530 — 1550 fällt. Ihre Arbeiten, deren Hauptmasse die Manuscripte der dresdner königl. Bibliothek hauptsächlich uns aufbewahrt haben, zeigen wenigstens grofse verwandtschaftliche Züge mit den Kompositionen Stoltzer's auf und es erleidet wohl keinen Zweifel, dass Stoltzer mit der hier besprochenen Psalmenarbeit die erste Anregung zu einer Kunstrichtung gegeben hat, die in ganz Deutschland Anerkennung, Verbreitung und Nachfolge fand. Ja man kann wohl mit Recht Stoltzer als das Haupt dieser Gruppe*)

*) Der Recensent meiner Schrift: Luthercodex (Dresden, Klemm, 1871) in den Göttingischen gelehrten Anzeigen vom 23. Juli 1873, Stück 30, Professor E. Krüger, glaubt Anstand an dieser Gruppirung nehmen und zur Vorsicht mahnen zu müssen, „weil dergleichen Schulen, wie die Franzosen und Italiener rite et sponte sua von Alters her besessen, den unerbittlich partikularistischen Deutschen von jeher fremd gewesen seien". Darauf kann ich nur erwidern, dass ich einen Grund zu dieser Vorsicht nirgends zu erkennen vermag. Im Gegentheil scheint mir gerade an zutreffender Gruppirung des Kunstmaterials, wie wir diese in so vortrefflicher Weise in den übrigen Künsten antreffen — man denke nur an die unübertrefflichen Forschungen eines Boisserée auf dem Gebiete der altdeutschen Malerkunst, — unsre Musikgeschichte entschieden Mangel zu leiden. Dass z. B. für das grofse Winterfeldsche Werk: der evangelische Kirchengesang, Leo Hafsler und nicht Johann Eccard der Mittelpunkt werden musste, wornach die ganze Disposition des Stoffmaterials auch hätte anders geordnet werden müssen, ist mir doch selbst von oben genanntem Recensenten, obgleich erst nach zehnjähriger Anfechtung, öffentlich zugestanden worden. Hoffentlich werden sich auch noch einige andere Punkte bald eines gleichen Zugeständnisses zu erfreuen haben, die ich an verschiedenen Stellen gelegentlich angeregt habe, denen aber ein hartnäckiger Widerspruch bis jetzt zu Theil geworden ist. Wenigstens können Fragen, wie z. B. dass der tonische Secundschritt der einzig melodische Fortschritt ist, nicht durch ein vornehmes Belächeln über „ein so wunderliches Theorem von Marx (sic? wie kommt der hierher?) und Hauptmann", entschieden werden. Wenn „Terzen und Quinten ebensowohl wie der Secundschritt dahin fahren können" — ich citire ipsissima verba — um ein melodisches Product im engeren Sinne zu erzielen, so verweise ich den geehrten Recensenten auf den Zapfenstreich der königlich sächsischen Armee. Derselbe lautet:



betrachten, deren Werke leider nur zum kleinsten Theile vor der Hand bekannt sind, die aber nichtsdestoweniger ein werthvolles Glied in der Kunstproduktion des 16. Jahrhunderts abgeben. Werke, wie z. B. der 100. Psalm: Jauchzet dem Herrn, zu 5 Stimmen, in zwei Abtheilungen von Johann Burgstaller, oder das Vater unser zu 5 Stimmen in zwei Abtheilungen von demselben Meister, oder ein Tonsatz im einfachen Style: Christus ist umb unser Sünde willen zu 4 St. von Johannes Reusch aus dem Jahre 1549, oder auch das grofse Aufer a nobis: Nimm von uns Herr, in 4 Abtheilungen zu 5 Stimmen von Nicolaus Kropfstein vom Jahre 1549, oder endlich der wundervolle liederähnliche Satz: O du edler bronn der Freuden zu 4 St. von David Koler vom Jahre 1553, und ähnliche Arbeiten dieser Künstlergruppe sind Kunsterzeugnisse von einer Bedeutung, die trotz ihres tiefernsten schweren Gepräges und ihrer nicht ganz leichten Zugänglichkeit die deutsche Kunst in edelster Weise repräsentiren und auf unsre Beachtung den vollsten Anspruch haben. (Die Partituren davon in meinem Besitz.)

So erweist sich denn die vorliegende Psalmenkomposition Stoltzer's als ein hochbedeutendes Werk für die Kunst, wie für die Kunstgeschichte. Sie liefert aufs Neue so recht den Beleg für die Thatsache, dass die deutsche Kunst am Ausgange des 15. und beim Beginne des 16. Jahrhunderts mit der Kunstproduktion andrer Nationen nicht nur gleichen Schritt, sondern sogar schon einen Höhepunkt der Entwickelung erreicht hatte, den wir meist erst einer spätern, namentlich durch italienische Kunstpflege herbeigeführten Periode zuzuerkennen geneigt sind. Hiermit soll keineswegs behauptet werden, als ob jene Vollendung des Tonsatzes, welche wir am sogenannten Palestrinastyle und vornehmlich an den Arbeiten Palestrina's selbst am schärfsten ausgeprägt wahrnehmen und in so hohem Grade bewundern müssen, auch schon vorher in den Kunsterzeugnissen überall zu finden sei, welche der unmittelbar voraufgehen-



Meint der geehrte Recensent etwa dieses, nach seinem Recepte „in Terzen, Quarten und Quinten dahinfahrende“ Trompeterstückchen als ein wesentlich melodisches Produkt ausgeben zu können? Das kann nicht sein Ernst sein! Eine ähnliche Frage ist die berühmte über die Consonanz oder Dissonanz der Quarte. Als ob da irgend noch ein Zweifel seit dem Hauptmann'schen Buche sein könnte! Nichts desto weniger lehren noch im Jahre des Heils 1870 die gelehrten Göttingischen Anzeigen in Nr. 11 vom 16. März als unumstöfsliches Theorem: Die consonirende Quinte kehrt sich um in die dissonirende Quarte! — In gleicher Weise lässt sich auch Bellermann in seinem Buche: der Kontrapunkt 1862. S. 60 u. f. aus. Wo solcher Mangel an Klarheit in Elementarstücken noch herrscht, wie kann da bei höheren kunstgeschichtlichen Fragen auf ein Verständniss zu rechnen sein!

den Periode angehören. Ich weiſs sehr wohl, dass die vorzüglichsten Eigenschaften des klassischen Tonsatzes, wie unter andern ausdrucksvolle edle Melodiebildung, nervige Harmonieführung, geläuterte Tonreihe aller Stimmen, weise Beschränkung des Melisma auf das knappste Maſs, schönes Gleichgewicht aller Stimmen, keusche Selbstverleugnung in Anwendung der kontrapunktischen Kunstmittel, die allein zumeist dem Künstler Weihe und Adel verleiht, sorgfältige Textirung, gute Phrasirung und ähnliche Eigenschaften der Art, an denen wir vorzugsweise den Palestrinastyl zu erkennen vermögen — erst der klassischen Zeit nach 1530 eigenthümlich angehören.

Aber es kann gegenüber der noch allgemein verbreiteten Ansicht, dass erst mit Palestrina die leuchtende Sonne am dunkeln Firmamente gleich einer meteorähnlichen Erscheinung aufgegangen sei und die Nacht der Vorpalestrinaischen Zeit mit einem Schlage erhellt habe, — einer Ansicht, die sich immer noch wie eine Processionsraupe selbst bis auf die neueste Zeit fortgeerbt hat,*) nicht oft, nicht nachdrücklich genug betont werden, dass schon damals die Kunst des Tonsatzes eine Reife der Entwickelung besaſs, in welcher alle wesentlichen Züge und charakteristischen Eigenthümlichkeiten als bedeutungsvolle Keime der spätern Vollendung ausgesprochen vorlagen. Lässt sich auch bei Stoltzer diejenige Vollendung des Tonsatzes noch nicht nachweisen, in welchen die höchste Formenschönheit mit dem edelsten Gehalte in vollstem Gleichgewichte stand, legt er in einzelnen Punkten ähnlich der etwas steifen Gewandung der ältern deutschen Malerkunst, eine etwas derbe handfeste Behandlungsweise des Materials an den Tag, so müssen auf der anderen Seite seine männliche tüchtige Kraft, seine Innigkeit, seine kerngesunde urwüchsige Ausdrucksfähigkeit, sein Streben nach neuen Formen, seine kontrapunktische Sicherheit, seine Farbengebung und ähnliche Züge einer höhern Kunstbildung den ächt deutschen Meister uns lieb gewinnen lassen, dessen Arbeiten einen so wichtigen Faktor bilden in der ungeheuren Produktionsmasse aus der ältern Periode des deutschen Tonsatzes.

(Hierzu der 2. pars des Psalm „Noli aemulari“ Seite 177.)

Aus meiner Bibliothek.

I.

Secondo libro | de Madrigali | senza nome | a cinque voci | novamente riſtampato | In Venetia | appreſso Angelo Gardano et fratelli M DC IX. (3 Bogen in 4° C. a. A. T. et B.) lautet der Titel eines Madrigalienwerkes, das ich vor einigen Monaten gekauft habe. Dasselbe

*) Man sehe unter andern: Sechs Vorträge über aesthetische Pädagogik, Bruno Meyer, Berlin, Paetel, 1873 Seite 62.

enthält aufser einer kleinen unbedeutenden Anrede des Druckers — lo stampatore a lettori — die Madrigalien:

Riede la Primavera. | Beltà senza pietate. | Ah, lasciate 'l rigor. | Se 'l silentio, e la voce. | Sei tu cor mio. | Io mi son giovinetta. | Quando l'ali il cor mio. | Deh coprite 'l bel seno. | Non è di gentil core. | Lasso non odo piu. | O di qual gioia pago. | Cara mia cetra andianne. | Ecco fuor di stagion. | Ecco trà bei fioretti. | Colei che già si bella. | Qual saria Donna. | Douro dunque morire. | Amor s'al dardeggiar. | Era l'anima mia. | Arsi un tempo, e l'ardore. | Padre del Ciel.|

Wer mag wohl dieser Anonymus „Senza nome" gewesen sein? war die erste Frage die ich mir stellte. Dieselbe jedoch zu beantworten war keine Kleinigkeit. Wo Nachsuchungen anstellen? Es fehlte ja jeder Anhaltspunkt. Vergebens durchblätterte ich sämmtliche in meinem Besitze stehenden Bibliographieen; umsonst waren alle weiteren Bemühungen, auch nicht die kleinste Spur war zu entdecken.

In meiner Unzufriedenheit hätte ich bald die Hauptsache, die Musik dieses Komponisten senza nome zu prüfen vergessen. Ich setzte einige der Madrigalien in Partitur. Dass ich es mit einem talentvollen und bedeutenden Komponisten zuthun hatte, fand ich sehr bald, und nun wurde meine Neugierde den Namen desselben zu erfahren von Neuem rege.

Ich nahm nun meine Zuflucht zu meinem hochgeschätzten Freunde G. Gaspari in Bologna, der mir sehr schnell die gewünschte Auskunft gab: „Der anonyme Autor ist der Graf Alfonso Fontanelli; derselbe wurde von Adr. Banchieri und dem berühmten Orazio Vecchi den ausgezeichnetsten Komponisten ihrer Zeit gleich gestellt. In der zweiten Ausgabe von „Il primo libro de Madrigali, senza nome, a cinque voci, 1603, die von Or. Vecchi besorgt worden ist, steht unter jedem Bogenzeichen: Madrigali del Fontanelli a 5."

Der von Or. Vecchi verfassten Vorrede entnehme ich folgende Stelle: Fra l'opere di musica a tempi nostri comparse, una che senza nome poco dianzi fece di se nobilissima e gratiosissima mostra, giudico io degna di lode, o piu tosto di maraviglia, che 'l lodarla non basta. Et quel che la maraviglia raddoppia, si è, che l'auttore per ricreatione e non per professione poche volte canta e compone etc.

Was könnte man diesem Urtheile, diesen Lobeserhebungen noch beifügen?

Der Name des Grafen Alfonso Fontanelli verdient der Vergessenheit entrissen zu werden. Sein Platz ist neben den besten Madrigalienkomponisten seiner Zeit. (Hierzu eine Beilage, das 5 stimmige Madrigal: Io mi son giovinetta enthaltend, Seite 165.)

II.

Beim Ankaufe einer kleinen Bibliothek fand sich unter einigen

Stimmbüchern des Schweizerkomponisten PP Romono Dürig und Martino Martini, nachstehendes Werkchen:

Motteti, et Antifone | dell' anno | con instrumenti, e senza. | Dedicati | all' Em^mo^ e Rev^mo^ | Prencipe | Il Sig. Cardinale | Delfino | Vescovo die Brescia etc. | dà | Francesco Braibanzi da Lonzano | Servitore attuale di S. E. | Con licenza dei Superiori | Stampato nell' Monastero di Maris-stella, volgarm^te^ detto Wettingen, appresso la città di Baden l'anno MDCCII. — In 4°.

Abermals, wie mir scheint, ein unbekannter Komponist. Leider ist es mir unmöglich, da mir das Hauptstimmbuch fehlt, weder etwas über den Werth seiner Kompositionen, noch eine derselben davon darzubieten Ich citire das Werkchen nur als einen seltenen Druck des Klosters Wettingen. Der Autor muss sich längere Zeit in der Schweiz aufgehalten haben, denn er sagt in der Widmung: „In der Schweiz haben diese Kompositionen einen seltenen Erfolg gehabt, und die allgemeine Zustimmung der Musiker (professori di musica) erhalten u. s. w."

Sonst enthält dieses Schreiben nichts Erwähnenswerthes.

Die Instrumentalbegleitung, die einen ganz modern italiänischen Anstrich hat, besteht aus 2 Violinen und einem Violoncello.

Das Inhaltsverzeichniss dieser Instrumentalpartie lautet:

Mottetti in Soprano

I. Dulcis mensa. | II. A me recedite.

In Contralto

IV. Sistite mortales. | V. Quis mihi det.

Antifone in Soprano

VII. Salve Regina.

In Contraalto

IX. Alma redemptoris.

In Soprano e Contralto

XI. Salve regina a 2.

Also meistens nur einstimmige Gesänge. Die Nummern 3, 6, 8, 10 und 12(?) sind sogar ohne Begleitung.

Georg Becker.

(Fortsetzung folgt.)

Zwei Briefe von Georg Wytzel.

Vorbemerkung. Vorliegende Briefe sind im Besitze des königl. geh. Staatsarchives zu Königsberg in Pr. und mir von Fräulein Th. von Miltitz in einer Kopie gütigst übermittelt worden. Wer der Georg Wytzel war und was er für einen Lebensberuf hatte, lässt sich aus den Briefen nicht ersehen. Hätte er jedoch das Amt eines Musikers bekleidet, oder wäre er Kaufmann gewesen, so hätte er bei der Unterzeichung der Briefe jedenfalls seinem Namen irgend einen Zusatz gegeben. Wir erfahren nur, dass er von dem Agenten des Herzog Albrechts

von Preufsen, Georg Schultheifs, aufgefordert wurde, den Herzog mit Musikalien zu versorgen. Wenn die Briefe auch keine neuen Thatsachen aufdecken, so geben sie abermals Zeugniss von der Rührigkeit und dem Interesse, welches man damals der Musik entgegenbrachte, und von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, sind sie immer werth weiteren Kreisen bekannt zu werden.

Eitner.

1. An Herzog Albrecht von Preuſſen.

Jorg Schultheis, Burger zu Nurnberg, hat mir angezaigt, wie E. F. G. ein Liebhaber der Musica sey, und darzu sonderlich lust und naygung tragen; Derhalben mich gedachter Schulteis ersucht von E. F. G. wegen, derselben etliche furpundige Stuck von berümbten Componisten zu nottiren. Das Ich dann alsbald mit allem underthenigem willen gethan und E F. G. zugeschickt. Darauf ist mir von Schultheis von E. F. G. wegen ein Sylbern vergolts Trinkgeschirr mich damit begnadet, überantwort, Des Ich E. F. G. hochvleysſigen underthenigen danck sovil mer sage, sovil weniger Ich das umb E. F. G. verdient habe, dann es meinem dienst nach ser zuvil ist. Damit aber mein undertheniger will (Wille) bey E. F. G. mer und furter (weiter) gespurt werde, hab Ich mich underfangen, etliche gutte wohlgestelte Stück von Messen und Mutteten (die mir von etlichen kauffleuten auf mein anlangen (Verlangen, Wunsch) aus dem Welsch (Italien) und Niederlande so new und nit gemein zugestelt) genottirt, die Ich E. F. G. hiemit in aller underthenigkeit zusende und damit verere, undertheniglich bittend, E. F. G. wollen solche Stuck genediglich annemen.

Dat. den 30. Januar. 1543.

Jorg Wytzel,
Burger zu Nurmberg.

2. An Hertzog Albrecht von Preuſſen.

Nachdem E. F. G. Ich verschynner zeyt etliche Gesang zugesannt, darauf mir E. F. G. begnadung, wiewol ich die noch nit verdient, gefolgt, die mit dankparkeyt pillich angenomen. Derhalben sende Ich E. F. G. verner ein Meſs, die ein Burger und kauffmann alhie, ein Synger und sonderlicher libhaber der Musick, zu Venedig auff sein Namen und kosten, durch ein berümpten Componisten, Pyrison genant, machen und setzen lassen, und sonst nyemandt bekannt, sampt etlichen Muteten und Lydern, hieneben zu, damit E. F. G. die zur furstlichen Hochzeit zur freud habe zugebrauchen.

Dat. 25. Novemb. 1549.

Gorg Wytzel Burger
zu Nurmberg.

NB. Wer der berühmte Komponist Pyrison sein soll, ist schwer zu sagen. Pierre de la Rue wird zwar von den Italienern Perisone genannt, auch Rotenbucher nennt ihn in seinem Sammelwerke von

1549 (siehe meine Bibliographie der Sammelwerke 1549a) Pirson, doch konnte Larue in obengenanntem Jahre 1549, selbst wenn obige Messe schon einige Jahre früher bestellt und komponirt war, keinenfalls mehr unter den Lebenden sein, wenn die Nachrichten über ihn nicht jeglicher Wahrscheinlichkeit entbehren sollen. Auch ist nicht bekannt, dass Larue je in Venedig angesessen war. Vielleicht ist es aber Pierresson, auch Pieresson gezeichnet, von dem wir zwar nicht wissen, wo er gelebt hat (Fétis führt ihn auch nicht an), der aber in italienischen Sammelwerken gerade um diese Zeit auftritt, nämlich von 1543 bis 1552. Gardane druckt z. B. 1543a (nach meiner Bibliographie) ein Agnus dei zu 2 Stimmen von ihm. Aufserdem giebt es aber noch einen Perissone Cambio, der aber auch sehr oft unter dem Namen Perissone auftritt, und von dem weifs Fétis zu melden (nach Caffi), dass er Sänger an St. Marcus zu Venedig war. Auch seine Hauptthätigkeit als Komponist fällt in die Jahre 1547 bis 1551 und in Sammelwerken ist er noch bis 1570 zu finden. Die Wahl bliebe daher nur zwischen obigem Pierresson oder Piéresson und dem Perissone Cambio; dass diese Namen vielleicht einem Autor angehören könnten, ist nicht gut vorauszusetzen, da sie sich zu genau in der Schreibweise von einander unterscheiden. — Aufser diesen zwei Briefen liegt mir noch ein Schreiben von einem „Cyprianus, Heraclides Basilicus“ an den Herzog in lateinischer Sprache vor, welches aber nichts Erwähnenswerthes enthält.

Recension.

Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Im Vereine mit Frz. Xav. Haberl, Dr. A. Lagerberg und C. F. Pohl bearbeitet und herausgegeben von Robert Eitner. Berlin. Verlag von Leo Liepmannssohn. 1877. gr. 8. IX und 964 Seiten. Preis 30 Mk.

Wenn wir hier unternehmen, das obige Werk des Redacteurs dieser Blätter anzuzeigen und es einer Besprechung zu unterziehen, so müssen wir von vornherein konstatiren, dass wir es weder loben noch tadeln, sondern ganz objectiv die Einrichtung und Bedeutung desselben beleuchten wollen. Das Vorwort giebt vor allem eine Erklärung, was der Verfasser unter „Sammelwerke“ versteht und zwar sind dies Sammlungen von Tonsätzen verschiedener Meister, wie sie der erste Notendrucker Ottavio dei Petrucci in Venedig von 1501 bis 1519 herausgab (die Bibliographie führt deren 15 auf, darunter Werke von 4 bis 9 Bücher) und seine Nachfolger im Laufe des 16. Jahrhunderts in wahrhaft staunenswerther Productivität veröffentlichten. Trotzdem uns nur ein kleiner Procentsatz von dem erhalten worden, was einstmals gedruckt ist, zählt doch obige Bibliographie im Jahre 1539 noch 21 Sammelwerke auf, 1549 sogar 26, das Jahr 1554 wieder 21, 1555 nur 18,

1556 wieder 20, 1583 nur 14 und 1590 nur 10 Werke auf. Das 17. Jahrhundert ist nur schwach vertreten, da bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts die Komponisten es vorzogen, ihre Werke in eigenen Sammlungen herauszugeben, doch bringt es die Bibliographie immer noch auf die Anzahl von 132 Sammelwerken, während das 16. Jahrhundert mit 663 Werken vertreten ist. Die Bedeutung obigen Buches für die Musikgeschichte tritt recht lebhaft vor Augen, wenn man Autoren nachschlägt, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebten und einen bedeutenden Ruf genossen, von denen man aber bisher kaum ein oder den anderen Tonsatz kannte, wie z. B. Claudin de Sermisy, von dem die Bibliographie 218 Tonsätze aufführt, darunter Messen, Motetten, Lamentationen, Psalmen, Magnificat und Chansons in groſser Auswahl, ebenso Philipp Verdelot mit 168 Gesängen, Clement Jannequin mit 215, Thomas Crecquillon sogar mit 293 Gesängen, Adrian Willaert mit 208, Thomas Stoltzer mit 98, Heinrich Isaac mit 79, Josquin Deprès mit 229, Nicolas Gombert mit 241, Ludwig Senfl mit 274 Gesängen. Doch nicht in dem Aufführen der Werke jedes Autors liegt die Bedeutung der Bibliographie, denn das haben Becker und andere auch schon zum Theil gethan, sondern in dem genauen Nachweise, wo jedes Werk zu finden und zu erreichen ist. An der Hand derselben ist uns jetzt das gesammte Musikgebiet obiger Jahrhunderte erschlossen und es bedarf nur der Besitzergreifung und recht vieler fleiſsiger Hände, um das offene Gebiet fruchtbringend für die Musikgeschichte zu machen.

Die Bibliographie zerfällt in 2 Abtheilungen: in ein chronologisch geordnetes Verzeichniss der Sammelwerke und in ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss der Autoren. Die 1. Abtheilung verzeichnet die Titel mit typographischer Genauigkeit, wenn auch nicht mit der fast übertriebenen Peinlichkeit wie Philipp Wackernagel es in seiner Bibliographie zur Geschichte des Kirchenliedes gethan hat, doch immer in Unterscheidung der mit groſsen oder kleinen Buchstaben gedruckten Originaltitel und Zeilenabtheilungen und der lateinischen, gothischen oder deutschen Druckletter. Jedem Werke ist eine Beschreibung der äuſseren Einrichtung beigegeben, die Titelvarianten der einzelnen Stimmbücher verzeichnet, die Ueber- und Unterschrift der vorhandenen Dedication, die Anzahl der enthaltenen Gesänge nebst Angabe des ersten und letzten Gesanges und das Namenverzeichniss der Autoren, von denen die Gesänge komponirt sind. Diesem schlieſst sich die Angabe an, auf welchen Bibliotheken das Werk zu finden ist und welche Stimmbücher vorhanden sind. Es kommt mehrfach vor, dass sich ein Werk durch den Besitz von 2 bis 3 Bibliotheken completiren lässt, so z. B. die Tricinia von Berg und Neuber von 1559 (1559b und 1559c), von denen die Rathsbibliothek in Zwickau den Discantus besitzt, die Stadtbibliothek in Leipzig den Tenor und die königl. Bibliothek in Berlin den Bassus.

Die zweite Abtheilung umfasst alle in der 1. Abtheilung genannten Autoren in alphabetischer Ordnung und führt jeden Gesang und jedes Instrumentalwerk einzeln auf, wieder alphabetisch nach dem Anfangsworte geordnet, und bezeichnet durch die Jahreszahl und ein Schlagwort (welches dem Gedächtnisse nachhelfen soll) das Sammelwerk der 1. Abtheilung. Bei der verschiedenen Schreibweise vieler Autoren ist es wohl nicht leicht jedem Wunsche gerecht zu werden, doch hat der

Verfasser hier wohl mit Recht die Anordnung Fétis' in seiner Biographie universelle, wie er Seite 297 in der Vorbemerkung sagt, als maſsgebend vorgezogen; ist er hie und da abgewichen, z. B. bei dem Autor Castileti, der eigentlich Guyot heiſst, so geschah es wohl nur aus dem Grunde, weil der Name Guyot in den Sammelwerken nie auftritt, sondern stets nur Castileti. Wir hätten gewünscht, der Verfasser hätte bei den Autoren, die meist oder stets nur mit ihrem Vornamen genannt werden, wie z. B Claudin und Josquin, dasselbe Verfahren eingeschlagen, besonders deshalb, weil er in seinem Verzeichnisse neuer Ausgaben alter Musikwerke obige beiden Autoren unter diese Vornamen eingereiht hat.

Bei näherem Studium der Werke der verzeichneten Autoren werden sich sehr wichtige und interessante Thatsachen endlich feststellen lassen, über die wir bisher völlig im Unklaren waren. So macht der Verfasser bereits auf die Namen Lupus, Claudin, Nicolas, Vulfran, Gallus und andere aufmerksam und obgleich er, mit Ausnahme von Claudin, den er bestimmt dem Claudin de Sermisy zuschreibt, nur vorsichtige Andeutungen über die Identität der Namen macht, z. B. soll unter Lupus oder Lupi wahrscheinlich stets nur Joannes Lupus Hellinck gemeint sein, unter Nicolas nur Nicolas Gombert, unter Vulfran nur Vulfran Samin, so kann doch erst eine genaue Prüfung der Werke selbst, wie der Verfasser in der Vorrede Seite VIII zugesteht, eine definitive Entscheidung herbeiführen. Die schwierigste Aufgabe wird sein die Namen Jean oder Jehan le Cocq, Joannes Gallus und Jhan Gero und deren Träger von einander zu trennen oder sie für identisch zu erklären. Man vergleiche den Artikel Cocq Seite 481 und Ambros Geschichte der Musik, Band III pag. 320 und 584. Eine sehr dankenswerthe Zugabe hat der Verfasser durch die fortwährende Bezugnahme auf Ambros' Geschichte der Musik gegeben und den so sehr vermissten Index bei Ambros' Werk dadurch ersetzt, der durch das Ableben des Historikers nun wahrscheinlich nie erscheinen wird. Eine ebenso nothwendige Beigabe, die dem Werke eigentlich erst die Brauchbarkeit und wahre Vollendung giebt, ist das am Schlusse befindliche „Alphabetische Verzeichniss der Titelanfänge und Schlagwörter der Sammelwerke, der Drucker, Herausgeber und Buchhändler.“ Wer sich je mit Hymnologie beschäftigt und die sonst so schätzenswerthe Bibliographie von Philipp Wackernagel benutzt hat, der wird mit Seufzen sich der Stunden entsinnen, die er dem oft vergeblichen Suchen geopfert hat. Nur wer sich durch Jahre lange Beschäftigung mit der einschlägigen Literatur so vertraut gemacht hat und alle Fragen kennt, die dem Suchenden entgegentreten, nur dem ist es möglich ein so vortreffliches Hilfsmittel zu schaffen, wie obiges alphabetisches Verzeichniss bietet. Alle Titel sind sowohl mit den Anfangsworten, als mit dem Schagworte (wie Moteta, Cantiones, Chansons etc. etc.) verzeichnet, ferner unter dem betreffenden Drucker, Verleger und Herausgeber, so dass es zugleich eine vortreffliche Quelle für eine Buchdruckergeschichte giebt und Antwort auf jedwede Frage ertheilt. Die Ausstattung ist einfach aber angemessen und bei dem ohnehin schon hohen Preise des Buches jedenfalls in Rechnung gezogen. Der Druck ist schön und klar und durch die ziemlich groſse Letter übersichtlich und den Augen wohlthuend, eine Eigenschaft die jedem Gelehrten eine angenehme Zugabe ist. Auf einzelne Seltenheiten einzugehen, wie sie z. B. der Nachtrag Seite 939 u. f. enthält, sparen

wir uns für ein anderes Mal auf. Erwähnen möchten wir aber noch, dass es dem Verfasser durch seine weitverbreitete Mithelferschaft geglückt ist, Werke und zwar komplete Werke der größten Seltenheit, die bisher gänzlich unbekannt waren, an's Tageslicht zu ziehen, so z. B. das Liederbuch von Arnt von Aich in Köln in 4 Stimmbüchern, eine Canzonensammlung von 1510 von dem jedenfalls deutschen Notendrucker Silber in Rom, eine unbekannte Ausgabe des 1. Theils der Forster'schen Liedersammlung von 1543 u. a. A.

Rechnungslegung über die Monatshefte für das Jahr 1875.

Einnahme	1143	Mk.	69	Pf.
Ausgabe	1423	„	87	„
Minus	280	„	18	„

Specialisirung.

a. Einnahme. Mitgliedsbeiträge und Abonnements	745	Mk.	20	Pf.
Ertrag aus einzelnen Jahrgängen und Heften . .	62	„	80	„
Extrabeitrag für das Diplom	62	„	70	„
Durch die Bahn'sche Buchhandlung	272	„	99	„
Summa:	1143	Mk.	69	Pf.

b. Ausgabe. An Hendel in Halle noch rückständiger Rest	240	Mk.	—	Pf.
Papier von Flinsch	147	„	12	„
Gebr. Unger, Buchdruckerei in Berlin	663	„	3	„
Stich und Druck der Musikbeilagen	235	„	15	„
Umdruck von Tafeln	52	„	73	„
Buchbinder	15	„	—	„
Porto, Verpackungs-Utensilien, Annoncen, Postgebühren für die Einzahlungen	70	„	84	„
Summa:	1423	Mk.	87	Pf.

Rest: 78 komplete und brochirte Monatshefte von 1875.

Das Minus von 280 Mk. 18 Pf. ist aus den Einnahmen von 1876 gedeckt worden und rührt hauptsächlich aus dem Jahre 1873 noch her, wo die Druckkosten fast um das Dreifache stiegen und nun vollständig gedeckt sind.

Berlin den 15. October 1876.

Rob. Eitner
Sekretär.

Geprüft und richtig befunden
Berlin den 16. October 1876

die Ausschuss-Mitglieder
Emanuel Mai. M. Bahn. Leo Liepmannssohn.

Mittheilungen.

* Die kgl. Universitäts-Bibliothek in Göttingen. Durch die Güte des Herrn A. Quantz bin ich endlich in den Besitz des Kataloges der musikalischen Abtheilung obiger Bibliothek gelangt und stelle zur allgemeinen Kenntniss einen kurzen Bericht darüber aus. Der Besitz an

theoretischen Werken des 16. und 17. Jahrh. beträgt 41 Bücher, von den Autoren: Mart. Agricola (1528, 1545), J. M. Artusi (2), Fr. Beurhusius (1573), J. A. Bontempo (1660), Udalr. Burchard (Hortulus 1514), S. Calvisius (1600), Salomon de Caus (Institut. harmonique, Frankfurt 1615, fol.), Pedro Cerone (1613), J. B. Doni (1647), Henric. Faber (per Melch. Vulpium 1610), Georg Falk dem Aeltern (Ide boni cantoris, gründl. Anleitg. 1688), Joh. Frosch (Rerum music., Argent. 1535, sehr selten; Frosch war ein guter Bekannter Sixt Dietrich's, siehe M. f. M. VII, 127), Franch. Gafor (Practica mus. 1496, Mus. actiones 1497), Seb. Heyden (1540), Hugo von Reutlingen (1488), Athan. Kircherus (Musurgia, Phonurgia), Petr. Laurembergius (Musomachia 1642), Lossius (vide Praetorius), M. Mersenne (1648), Andr. Ornitoparchus (Musice act. 1519), Christ. Praetorius et Luc. Lossius (Erotemata 1570), Balth. Prasbergius (Clarissima plane, Basil. 1501), Eryc. Puteanus (1602), Franc. Salina (1577), Claud. Sebastianus Metensis (Bellum 1563), Cyriac. Schneegaſs (deutsche Musica 1592), Wolfg. Schonsleder (Volupii Decori Musagetis 1631), Lorentz Schröder (1639), Joh. Spangenberg (1542), Steph. Vanneus (Recanetum 1533), Gottfr. Vockerodt (1697), Ambr. Wilphlingseder (1563), Nic. Wollick (1501), Ludov. Zacconi (1592), Joh. Zangerus Oenipont. (Prac. mus. 1554), Gios. Zarlino (3). — An praktischen Werken ist die Bibliothek zwar reicher, aber leider sind nur die wenigsten Werke komplet; dennoch ist der Werth nicht zu unterschätzen, denn sie bietet gerade hin und wieder einzelne Stimmbücher dar, die auf anderen Bibliotheken fehlen. Ueber die Vox libera der Bicinia von Wannenmacher z. B. ist bereits in No. 8 p. 101 berichtet. Ferner besitzt sie von Heinrich Albert eine hübsche Reihe Werke, darunter die bekannteren Lieder und auſserdem eine Anzahl Hochzeitslieder. Was der Bibliothek noch einen besonderen Werth verleiht, ist der fast ausschlieſsliche Besitz von deutschen Liedern. Von den 91 Werken haben nur 10 lateinische Texte und das sind 4 inkomplete Sammelwerke aus dem 16. Jahr., einige italienische Madrigalenwerke und 3 Werke von Lassus. Alle übrigen Werke sind deutsche meist weltliche Lieder und beginnt die Sammlung mit der Tenorstimme der Forster'schen Liedersammlung von 1539 und 1540, zieht sich durch das ganze 16. Jahrhundert hindurch und schlieſst mit Briegel's geistlichen Oden von 1670. Auſserdem befinden sich noch 2 Instrumentalwerke auf der Bibliothek, die Harmonia artificiosa von H. J. F. Bibern (Viol. I. II. u. Bass, komplet) und Besardi Thesaurus für Laute 1603 (defect).

* Zur Geschichte der neuen chromatischen Klaviatur und Notenschrift von Otto Quantz. Nebst 3 Beilagen. Berlin, Verlag von Georg Stilke 1877. gr. 8°. IV, 33 Seiten. Wir empfehlen dies Werk zur eigenen Prüfung. Es ist eine eigene Sache mit der Verläugnung dessen, was uns von Jugend an eingeimpft und zu Fleisch und Blut geworden ist. Können wir doch nicht einmal zu einer umfassenden Aenderung unserer Orthographie gelangen, trotzdem jeder vernünftige Mensch davon durchdrungen ist, wieviel weniger zur Aenderung der Klaviatur und der Notenschrift, bei der man wie ein Schuljunge mit dem Lernen von vorn anfangen müsste; und was würde das alles helfen, wenn nicht alle Klavierinstrumente der Welt bis zur Orgel hinauf und alle gedruckten modernen Noten an einem Tage dem Feuertode übergeben und das entsprechende Aequivalent von den Verehrern der chromatischen Klaviatur und Notenschrift einem Jeden am andern Tage feierlichst überreicht

würde. Der am Ende mitgetheilte Brief von Adolf Henselt ist sehr gut und die feine Ironie, welche darin liegt, ist aus Liebe für die Idee von dem Empfänger gar nicht bemerkt worden. Henselt wird nämlich aufgefordert seine Autorität für die chromatische Klaviatur einzusetzen und als Hauptbeweggrund angegeben, dass sich seine (Henselt's) „etwas weitgriffigen Kompositionen" auf der neuen Klaviatur weit leichter spielen lassen. Henselt geht auch auf diesen Grund bereitwilligst ein und sagt: Sie haben ganz Recht, unsere Klaviatur-Eintheilung der jetzigen Instrumente ist mehr für Kutscherhände berechnet, ich bleibe aber bei der alten Klaviatur, da ich schon zu alt bin, um von Neuem anfangen soll zu lernen. Kutscherhände sind aber bekanntlich plump und kurz und die Hand der Klaviervirtuosen dagegen zart und langgestreckt, die logische Folgerung daraus ist daher, dass alle diejenigen, die Kutscherhände haben, unsere Klaviatur geändert haben wollen.

* Antiquarischer Katalog Nr. 144 der Schletter'schen Buchhandlung (E. Franck) in Breslau. Seite 17 sind 45 Musikwerke verzeichnet, die theils theoretischen, theils geschichtlichen, theils praktischen Inhalt haben und vorzugsweise der neuesten Zeit angehören.

* Am 3. October ist die 2. Lieferung des 4. Jahrganges der Publikation versendet worden und enthält die Fortsetzung und Schluss (Bogen 11—16 nebst Titel, Subscribenten-Liste und Rechnungslegung) zur Einleitung der Ott'schen Liedersammlung von 1544, die nunmehr in 3 Foliobänden und 1 Octavbande vollständig vorliegt. Außerdem das geschichtliche Werk von P. Anselm Schubiger: Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das außerliturgische Lied und die Instrumentalmusik des Mittelalters.

Jeder Band ist nachträglich käuflich zu erwerben. Neu eintretenden Subscribenten wird jegliche Erleichterung gewährt, um die früheren Jahrgänge zu erwerben, doch kann ebenso auf den neuesten Jahrgang subscribirt werden, der 30 Bogen Kompositionen von Josquin Deprès enthalten wird und dessen 1. Lieferung im Januar 1877 zur Versendung gelangt. Die Subscriptions-Einzahlungen der ersten zwei Jahre betragen je 15 Mk., später 12 Mk., weitere Herabsetzungen werden bekannt gemacht.

* **Mit diesem Hefte schließt der 8. Jahrgang.** Die Abonnenten der Monatshefte, welche durch eine Buchhandlung dieselben beziehen, haben den 9. Jahrgang von Neuem zu bestellen und ist derselbe durch die Buchhandlung von LEO LIEPMANNSSOHN in Berlin zu beziehen. Die Mitglieder werden ersucht die Zahlung für 1877 an den Sekretär der Gesellschaft im Laufe des Januars gefälligst einzusenden, und beträgt der Mitgliedsbeitrag nebst dem Abonnement auf die Monatshefte 6 Mk. und für die Publikation 12 Mk.

Der Sekretär
Rob. Eitner.

* Die Musikbeilagen zum deutschen Liede des 15. und 16. Jahrhunderts finden im nächsten Jahrgange ihre Fortsetzung und wird der Abschluss des 1. Bandes derselben angezeigt werden.

* Hierbei 1 Bogen und 3 Blätter Musikbeilagen, nebst Titel und Index zum 8. Jahrgange.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Königgrätzerstrasse 111.
Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.


Madrigal von Alfonso Fontanello. Aus Georg Becker's Bibliothek.
Prima parte
Cantus
Quintus
Altus
Tenor
Bassus
E -
Io mi son giovi - netta
Io mi son giovi - netta
E -
rido, e canto a la sta - gion no - vel - la
E rido, e can - to a lasta - gion novel - la
E rido, e can - toa lastagion novel - la Can -
Can -
rido, e canto a la sta - gion no - vel - la

Cantava la mia dol - ce pasto - rel - la

Cantava la mia dol - ce pas - to - rel - la

la - va la mia dol - - ce pas - to - rel - - la

la - va la mia dol - ce pas to - rel - la

Io mi

Io mi son gio - vi - net - ta E

Io mi son gio - vi - netta Io mi

Io mi son giovi - netta

Io mi son giovi net - ta Io mi son giovi

son giovi - net - ta

rido, e can - toa la sta-gion a la stagion no-

son giovinet - ta E ri-do, e cantova la sta-gion no -

E rido, e can - to E rido, e can - to la stagion novel

net- ta E ri do, e can - to la stagion no-

E rido, e canto a la stagion no-

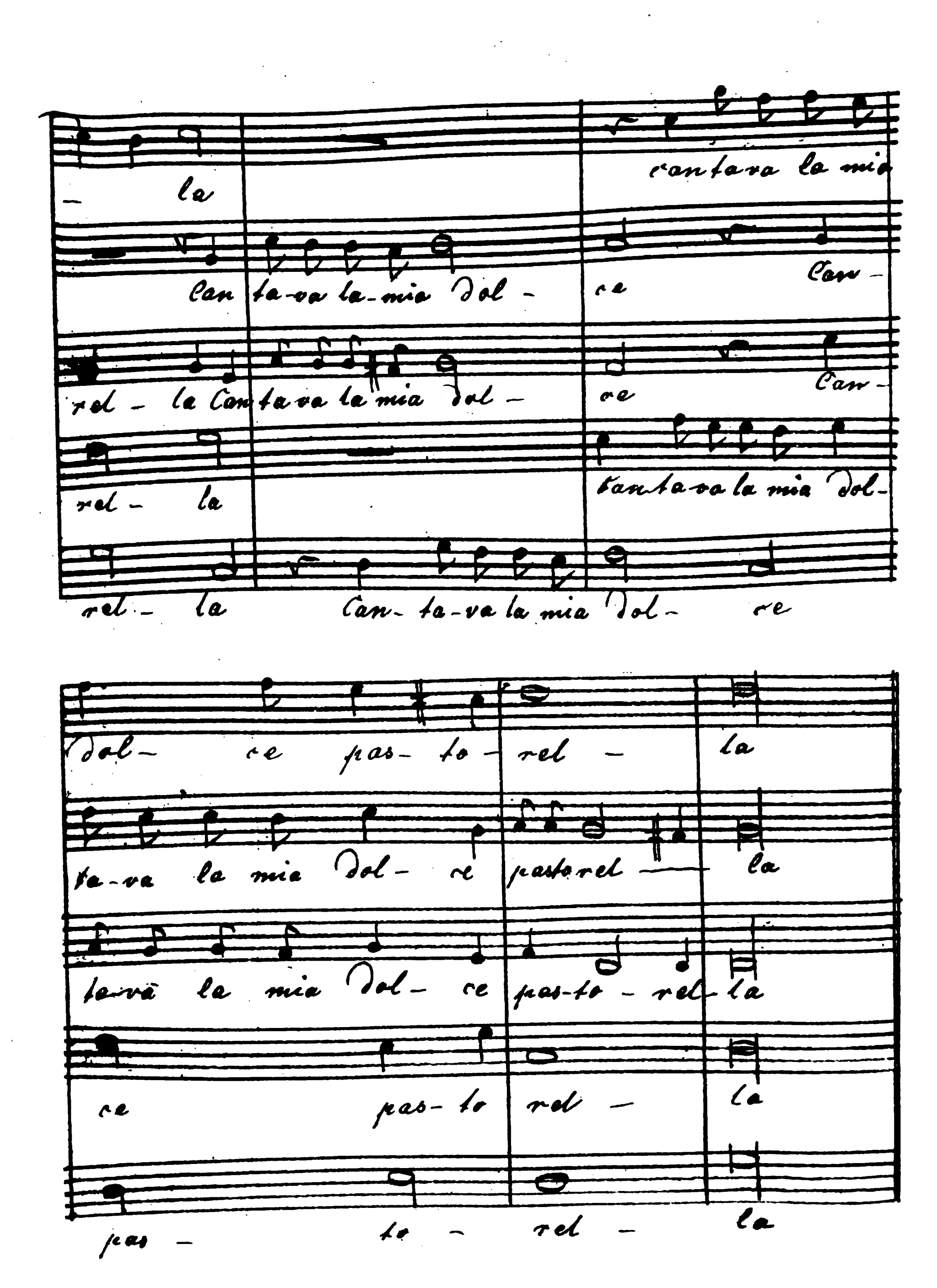
vel - la Can- tava la mia dol - ce pasto - rel

vel - la

- - - la cantava la mia dol - ce pas- to-

vel - la cantava la mia dol - ce pasto-

vel - la Cantava la mia dol- ce pas-to-


– la
cantava la mia
Can ta-va la-mia Dol - ce
Can -
rel - la Can ta-va la mia dol - ce
Can -
rel - la
tantava la mia dol-
rel - la
Can- ta-va la mia Dol- ce
Dol- ce pas- to - rel - la
ta-va la mia Dol- ce pastorel — la
tavā la mia Dol- ce pas-to - rel- la
ce pas- to rel - la
pas - to - rel - la

Seconda parte

Quando l'ali il cor mio

Quando l'ali il cor mio — Spie go com' an-gellin

Quando l'ali il cor mi — o Spie — go com' angel-

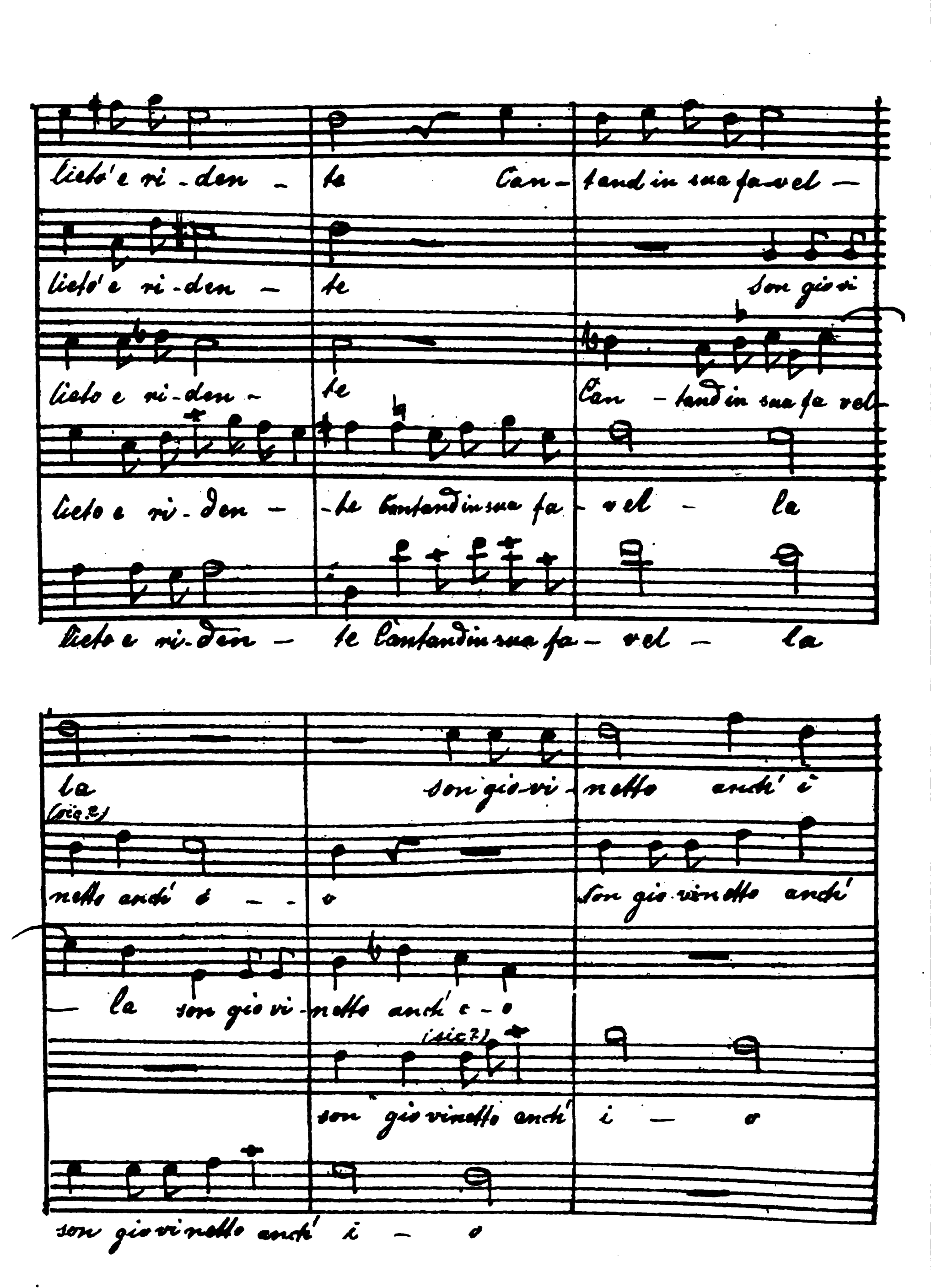
Spiego com' angel — lin su-bi-ta — men — te tutto

Spiego com' angel-lin subitamen — — te tutto

lin subi — ta — mente tutto

tutto

tutto


lieto e ri - den - te Can - tand in sua favel -
lieto e ri - den - te Son giovi
lieto e ri - den - te Can - tand in sua fa vel-
lieto e ri - den - - te Cantand in sua fa - vel - la
lieto e ri - den - te Cantand in sua fa - vel - la
la son gio vi - netto anch' i
(sic?)
netto anch' i - - o son gio vinetto anch'
- la son gio vi - netto anch' i - o
(sic?)
son gio vinetto anch' i - o
son giovinetto anch' i - o

- - - - o E ri-doe canto a piu be- a - ta e bel -

e - o E ri doe canto a piu be-a-

E ri-doe canto a piu be-a-ta e

E ri-doe

E ri doe canto a piu bea - - ta e bel - la

la E - ri-doe canto a piu be a ta e bel ——

ta E ri-doe cant'a piu bea - - - ta e bel - —

bel - la E - ri-doe canto a piu bea - ta e bel —

cant'a piu bea-ta e bel - la

E - ri doe canto a piu be a - ta e bel - la

la prima vera d'a | mo- re

la prima vera d'a | mo- re | Che ne begli occhi tuoi

la prima vera d'a | mo- re Che ne be-gli occhi tuoi

prima vera d'a | mo- re Che ne begli or-chi tuoi

prima vera d'a mo- re

Che ne begli occhi | tuoi fio-

fio ris | se Che ne begli oc-chi | tuoi fi-

fio -ri- | re | Che ne begli oc chi

- fio ri- | sce | Che ne begli oc chi

Che ne begli oc-chi | tuoi fio-


risce ed el — — la fuggi se saggio
— o - ri- sce ed el - la fuggi se saggio
tuoi fi-ori - sce ed el - la fuggi se
tuoi fio-ri - sce fuggi se saggio sei
ri — sce ed el - la
sei, fuggi se saggio sei, dis —
sei fuggi se saggio sei dis - se
saggio sei fuggi se saggio
fuggi se saggio sei fuggi se saggio sei
fuggi se saggio sei

– se l'ardo ——— – – Fuggi l'ho...

l'ar – do – re dis – se l'ar – dore fuggi ch'in que...

sei dis – se l'ar do – – re fuggi ch'in questi

disse l'ardo ——— re fuggi ch'in questi

dis – se l'ar – do – re

questi rai prima – vera per – te

– ti rai Prima – vera perte non

ra – i Prima – vera perte

ra – i Prima – vera per...

Prima – vera perte

non sara ma - i

- sara non sa - ra ma - i

non sa - ra ma - i fug -

te non sara ma - i fuggi che'n

fug - gi che'n

Prima - vera per - te

fuggi che'n questi ra - i primavera perte non sa -

gi che'n ques - ti ra - i Prima - vera perte

questi ra - i Prima - vera per -

questi ra - - i Prima - vera perte


non sa - ra ma — i non
ra non sara ma — — i
non sa - ra ma — — — i
te non - sara ma — - i non sa
non sa - ra ma — — i
- sara non - sara ma - i.
non sa - ra ma — — i.
non sara ma — i.
non sa ra — ma — — i.
non sa - ra ma — — i.

Thomas Stoltzer, Psalm 37. „Noli aemulari: Erzürn dich nicht über die bösen." Secunda Pars.

Cantus
Halt dem

Altus
Halt dem Herrn still halt

Tenor

Sexta vox
Halt dem Herrn still – –

Vagans
Halt

Bassus
Halt dem Herrn still

Herrn still und

– – dem Herrn still und las ihn mit dir ma-

Halt dem Herrn still und

und las ihn mit dir machen

dem Herrn still still

still



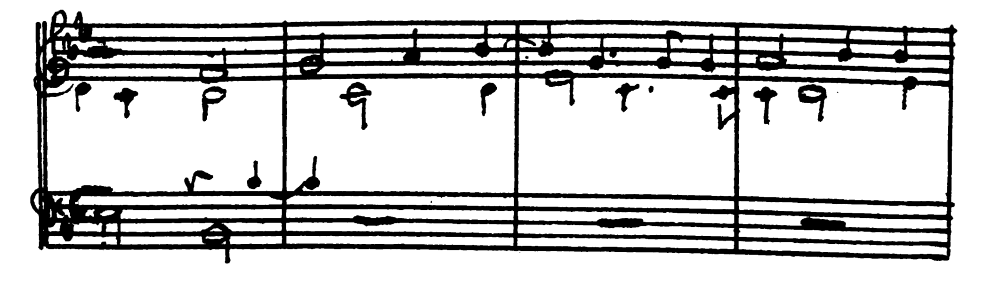

las ihn mit dir machen
chen
las ihn mit dir ma – – –
vnd las ihnmit dir ma– chen
still
still
vnd las ihn mit dir

Er – zürn dich nicht vber den mhan, dem es

Er – zürn dich nicht vber den mhan, dem

– – chen

machen



wohl geth vnd thut nach sei-nem mut-wil-

es wohl geth vnd thut nach sei-nem mut-




len
wil — len
steh ab vom zorn und las dein grimm
steh ab vom zorn und las dein grimm, er-

er-zürn dich nicht dastu auch vbel thust

-zürn dich nicht das tu auch vbel thust



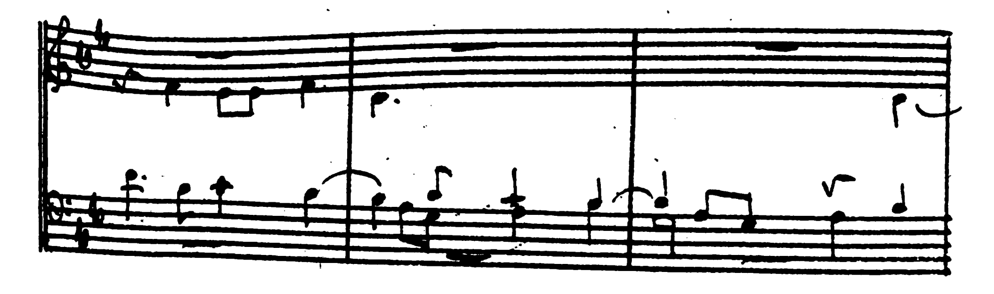
Denn die bösen werden ausge-rottet,

vnd die bö-sen werden ausge-rottet, die aber des



die aber des Her-ren har- - - - - - -

Herren har- - - - - ren, wer-



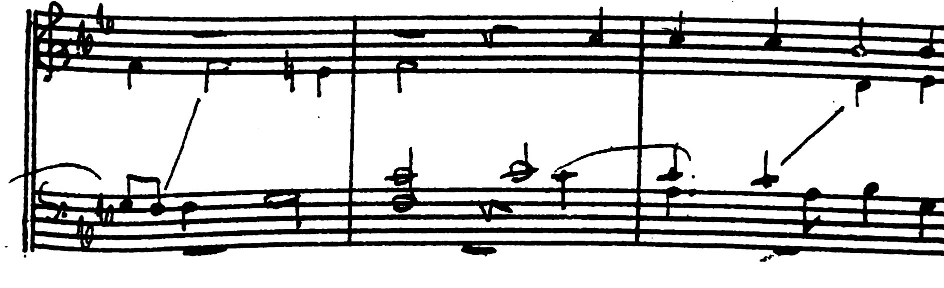

-ren, wer- den das land . . . . er-
-den das land . . . . er

Es ist noch umb ein

Es ist noch umb ein

ben.

ben. Es ist noch umb ein



kleins, so

kleins, so

Es ist noch vmb ein kleins,

kleins, ... so

Es ist noch vmb ein kleins,

Es ist noch vmb ein kleins, ...




ist der gott-lo-se nim-mer,
ist der gott-lo-se nimmer,
so ist der
ist der gott-lo-se nim-mer,
so ist der
so ist der


so wirstu auf
so wirstu
gott-lo-se nimmer,
gott-lo-se- nimmer,
gott-lo-se nim-mer,


seine stedte ach - ten
vnd -
auf seine stedte achten
vnd
vnd
vnd



er wirt nit da
und er wirt..... nit da
er wirt nit da
vnd er wirt...... nit da
er wirt nit
er wirt nit da


-sein. A — ber die el — len-
-sein — .
-sein — — .
-sein. A- — ber die el — len-
nit da-sein.
sein. A-


den wer-
A- ber die el len- den werden das
– ber die el – len – den wer-
den wer-
wer – den das
– ber die el – len – den



-den das land er- - - ben, wer-

land das land erben, werden das

-den das land er - - - ben, wer-

-den das land er - - - - - - - ben

land er - - - ben, wer-

werden das.




den das land er – – – ben
land er – – – ben
– den das land er – – – ben
und lust . . . .
– den das land . . . . . . er – – – ben
land er – – – ben

vnd lust

vnd lust ha – ben in

ha – – – ben in gro-ſsem . . . . fried

vnd lust ha – ben




ha - - ben in
grossem fried, in gro-ssem fried, ...
vnd lust ha - ben
vnd lust ha-ben, vnd
vnd lust ha -
in grossem fried, in gro - ssem


grossem fried, in grossem fried . . . . . .
. . . . in gro - - - ssem fried.
in grossem fried, ij
lust ha - - - ben in grossem fried.
- ben in grossem fried, ij
fried, ij

200 Beispiel A zu Stoltzer p. 145.




Beispiel B.
-baum, da man vor-über ging,
lor-beer-baum da
da man vor-ü- - - - ber-ging
da
da man vor-ü- - - - ber-ging
ij etc.
ij etc.
man vor-ü- - - - bor ging, sich
sich
etc.
sich
etc.


202 Beispiel C.
Disc.
Er - zür - ne dich nicht ü - ber die Bö - - - sen,
Alt.
Er - zür - - ne dich nicht ü - ber die
sei nicht nei - - disch ü - ber den übelthe - -
Bö - - sen, sei n. nei - disch ü. d. ü - bel-
D.
A - ter,
- the - ter,
Ten. I.
denn wie das gras . . . werden sie bald ab - ge-
Ten. II.
denn wie das gras . . . w. sie b. abgehauen wer - -
etc.
etc.
hau - en wer - den u. wie das grüne kraut wer - den sie
etc.
- - - den, u. wie d. grüne kraut werden sie wer-

Sach- und Namen-Register.

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstrasse 17 a.